DIE BÜHNENFORMEN DER DRAMEN VOM VERLORENEN SOHN BIS ZUR KULISSENBÜHNE (1527–1627)

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG

VORGELEGT VON

ADOLF SCHWECKENDIEK
AUS MARBURG

MARBURG 1930

VERLAG VON LEOPOLD VOSS / LEIPZIG

Als Dissertation angenommen am 25. Juli 1928.
Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juli 1928.
Berichterstatter: Geheimrat Prof. Dr. Ernst Elster.

Teildruck.

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg. Die vollständige Arbeit erscheint als „Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 40", herausg. v. Prof. Julius Petersen. Verlag L. Voss, Leipzig, unter dem Titel: Bühnengeschichte des Verlorenen Sohns in Deutschland. I. Teil (1527—1627).

Aus technischen Gründen mußten die Anmerkungen — mit Einverständnis des Herrn Berichterstatters — im Teildruck fortgelassen werden.

Zweites Kapitel

Die Bühnenformen

Die Bühnenformen nach den Aufführungen zu rekonstruieren, bedürfte es eines reichhaltigen Materials von Abbildungen und Beschreibungen. Nichts davon ist vorhanden. Die wenigen Bilder[1]), die als Schmuck der Titel überliefert sind, werden für die kostümliche Untersuchung von Nutzen sein können, für die bühnliche sind sie es nicht, weil sie die Personen in einer Wirklichkeitslandschaft zeigen, nicht in einem Bühnenraum; so bleibt der Weg, mit den inzwischen ausgebildeten theatergeschichtlichen Methoden[2]) die Texte selbst nach ihrer Bühnenform zu befragen. Das Ergebnis kann freilich mit einiger Sicherheit nur über die Anschauung des Dichters aussagen, bestenfalls über die Aufführung, die der Dichter als Regisseur geleitet hat.

Die Frage, die wir in diesem Teil der Untersuchung zu beantworten haben, lautet also: Wie war die Bühne gestaltet, die sich der Verfasser für sein Drama vorstellte? Da es nicht angeht, die Untersuchung über die Bühnenformen generell zu führen, vielmehr für jeden Fall eine eingehende Betrachtung erforderlich ist, so darf die Mühe einer aneinanderreihenden Einzeluntersuchung nicht gescheut werden. Von der Chronologie der Texte ist zugunsten der Stilentwicklung abgesehen.

I

DIE ECHTE SIMULTANBÜHNE

1. Hans Salat

Hans Salat[3]) ist in den Jahren des Erscheinens seines V. S. Gerichtsschreiber in Luzern gewesen. An den Theateraufführungen, die in Luzern eine besondere Pflege fanden, war er mehrere Jahre lang beteiligt. Im Jahre 1530 spielte er

„Paris trom", jedenfalls ein selbstverfaßtes Stück[4]), Ostern 1534 beabsichtigte er die Historie von Judith[5]) zu spielen, es wurde ihm aber verwehrt. 1538 regierte er in Luzern die Passion[6]), 1540 mußte er unsauberer Händel wegen Luzern verlassen. Heimatlos irrte er bis an sein Ende umher.

Der V. S. (1537) fällt also in die glückliche Zeit, während der er an leitender Stelle an den Aufführungen beteiligt war. Lassen schon diese Tatsachen den Gedanken aufkommen, daß Salat sein Stück für eine Aufführung in Luzern und für die dort gebräuchliche Bühne schrieb — die Aufführung liegt durchaus im Bereich der Möglichkeit, da aus den Jahren 1532—38 nähere Berichte über Aufführungen fehlen —, so gibt uns das Stück selbst einen untrüglichen Beweis, daß der Dichter einen bestimmten Raum vor Augen hatte. In der Teufelsszene (V. 820) sagt Temptator:

gedenkstu niemer an das wort,
das Jesus seit dört an eim ort:
vil sind brüeft, aber wenig userwelt!

Im Zusammenhang des Stückes ist dieser Hinweis ganz unsinnig. Jesus tritt darin gar nicht auf und kann also auch nicht „dört an eim ort" das Zitat gesprochen haben. Es gibt nur eine Erklärung dafür: der Dichter hatte, als er diese Szene schrieb, einen ganz bestimmten Aufführungsplatz im Auge, der ihm vertraut war, und da unterlief ihm die Illusionsstörung, daß er sich und seine Zuschauer an ein früheres Spiel erinnerte, in dem Jesus als Gestalt des Spiels die Stelle zu sprechen hatte; der Ort stand ihm sogar so deutlich vor Augen, daß er den Teufel auf ihn mit der Hand weisen läßt — „dört". Der Zuschauer, der die frühere Aufführung miterlebt hatte, wußte dann sofort, was gemeint war.

Die zitierte Stelle kommt im Neuen Testament in zwei Gleichnissen vor, Matth. 20, 16 im Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg und Matth. 22, 14 im Gleichnis von dem König, der seinem Sohne Hochzeit machte. Von einer Aufführung eines der beiden Stoffe ist zwar nichts bekannt, aber die Lückenhaftigkeit der Überlieferung[7]) insbesondere für die sog. Heiligenspiele[8]), denen die Bearbeitung der Parabeln zuzuweisen sind, ist so groß, daß wir aus der Nichterwähnung keinesfalls auf eine Nichtaufführung schließen dürfen. Im Gegenteil, wir können

Hans Salats Anspielung als Quelle für eine solche Aufführung ansehen, denn er könnte unmöglich in einem ganz anderen Spiele auf den Einfall kommen, an ein Spiel zu erinnern, das gar nicht stattgefunden hat.

Über den üblichen Schauplatz[9]) der Luzerner Aufführungen — den Weinmarkt — sind wir durch eine reiche Überlieferung unterrichtet[10]). Noch bis Ende des Jahrhunderts bewahrte man dort die mittelalterliche Tradition, während andere Städte schon längst zu neueren Bühnensystemen übergegangen waren. Renwart Cysats Pläne zur Inszenierung des Osterspieles 1583[11]) auf der Luzerner Simultanbühne gehören zu den hervorragendsten Denkmälern zur Erforschung des Simultanbühnentyps überhaupt. Für die Aufführung von 1549[12]) (das Spiel vom Entchrist) und die geplante Aufführung von 1575[13]) (das Spiel von der Kreuzerfindung) hat Brandstetter den gleichen Typ nachgewiesen, und zwar immer auf demselben Platze. Wir dürfen erwarten, daß sich auch der Regent Salat in diese Tradition einfügt. Eine Prüfung seines Textes wird Klarheit schaffen.

Das Stück zeichnet sich durch eine größere Anzahl von Regieanweisungen aus, die den Typ der Bühnenanlage sogleich erkennen lassen. Die erste Anweisung beginnt: „als man mit den gerüsten personen uf den platz und schranken kome . . . .“. Wer dächte da nicht an den Einzug der Osterspieler auf den Weinmarkt[14]) und bei den Schranken an das Pfahlwerk, das die einzelnen „Höfe“ der Spieler umgab[15])? Ein im Grunde schon Entscheidendes erfahren wir bereits hier: während des Spieles standen alle Spieler auf dem „Platze“ und in den für sie bestimmten Schranken, und das ist ja ein Wesentliches der echten Simultanbühne; alle Spieler sind von vornherein sichtbar, die Bühne kennt kein „Hinter-der-Bühne“. Mit dem „platz“ ist der Raum der Aufführung gegeben. Nicht ein Innenraum, ein Saal oder eine Kirche, sondern ein Platz im Freien ist für die Aufführung gedacht. Renwart Cysats Plan für 1583 hat die Überschrift „Abtheilung des platzes den Erste Tag 1583“ und ebenso für den zweiten Tag.

Als Prodigus vor dem Hause des Vaters sein Erbteil erhalten hat, begibt er sich „ußhar in platz“ (n. V. 394), und nach einem kurzen Monolog heißt es von ihm „gat dann etwan an ein ö . . .-zellt“. Das unleserlich gewordene Wort kann nur „örtli“ hei-

ßen, wie es auch n. V. 2277 in ähnlicher Situation heißt „gat etwan an ein örtli, setzt sich". Dieses „örtli" ist durchaus sichtbar, denn es wird betont, daß er dort sein Geld „zellt". Gleichzeitig aber sprechen vor dem Vaterhause Vater und älterer Bruder weiter, der ä. S. bekommt vom Vater den Auftrag, „zu unsern güeter" zu gehen, um dort nach dem Rechten zu sehen. Der ä. S. „nimpt . . . ein howen uf dachsel, krug an dhand und gat zum hirten . . .". Dieses Feld des Hirten muß also gleichzeitig auf der Bühne sein. Es entspricht ganz der simultanen Grundauffassung, wenn dann der ä. S. dem Hirten einen Bericht über die Vorgänge zu Hause gibt, ganz als ob eine wirkliche Entfernung zwischen den relativ naheliegenden Standorten läge.

Nach der erklärenden Rede des „Lerers" könnte durch die Bühnenanweisung zunächst der Gedanke aufkommen, es werde an Stelle der bisherigen „Orte" ein neuer aufgebaut: „Nun kumpt die rüstung der andern landschaft etc. Da sitzt ein tisch voll gsellen, so faht einer an und redt" (n. V. 510). Wirklich hat Creizenach[17]) diese Bemerkung im Sinne eines modernen Szenenwechsels aufgefaßt. Das ist insofern richtig, als auf der Bühne hier tatsächlich nicht alle „orte" von Anfang an nebeneinander standen. Im Luzerner Osterspiel von 1597 und in Ayrers Komödie „zwei fürstliche Räte"[18]) begegnet das gleiche. Im Prinzip des Bühnentyps wird dadurch nichts geändert. Wenn Creizenach daraus auf eine „Sukzessionsbühne mit primitiven Mitteln" glaubt schließen zu dürfen, so widerlegt sich das durch das Stück selbst. Einmal ist bisher schon das gleichzeitige Vorhandensein von drei Standorten (Haus des Vaters, Feld, örtli des Prodigus) nachgewiesen; es ist aber auch ein untrüglicher Beweis dafür vorhanden, daß Vaterhaus und Wirtshaus in der Fremde nicht durch einen „Wechsel des Szenenbildes" auf der gleichen Stelle aufgebaut waren: nach der Austreibung des Prodigus aus dem Wirtshaus (n. V. 2108) heißt es: „nun zerstüpt das völklin, d i e s p i l l e u t g a n d z u m h u s v a t e r, so kund unser sun uf den platz und findt den vorigen friheit sitzen . . .", wodurch zunächst wieder ein Nebeneinander von „Wirtshausinnerem" und „freiem Platz" festgestellt ist, zugleich aber durch die Anweisung für die Spielleute das gleichzeitige Vorhandensein von „Wirtshaus in der Fremde"

und „Vaterhaus in der Heimat“ bewiesen wird. Der Grund für die Anweisung ist einfach zu erkennen: die Spielleute werden sehr bald wieder gebraucht, um bei der Heimkehr des Prodigus eine Freudenmusik ertönen zu lassen. Sinn hat diese Anweisung nur, wenn der Hausvater und damit das Haus — was sollte der Vater auf der Bühne stehen, falls ein Wechsel des Bühnenbildes erfolgt wäre — gleichzeitig mit dem Wirtshaus sich auf der Bühne befinden. Gegen Creizenach spricht auch, daß der Vater bei der Heimkehr den Sohn ‚witnuß“ (n. V. 2375) kommen sieht — der Sohn muß dabei sichtbar auf der Bühne sein — und ihm dann weit entgegengeht („gand denn zeemen“) und die Diener dem Vater „witnuß nach“, was auf einer kleinen einräumigen Bühne nicht möglich wäre. Von einem Wechsel des Bühnenbildes kann demnach keine Rede sein, nur von einer Vervollständigung während des Spiels bei gleichbleibendem Bühnenprinzip; wir werden den Grund für diesen späteren Aufbau aus den Luzerner Verhältnissen ersehen.

Weitere Erweise der simultanen Bühnenanlage ergeben sich, wenn der Wirt nach den Spielleuten ausgeht (V. 594 ff.), wenn die Ratsherrn über die lose Gesellschaft beraten (V. 1723) und der Vogt darauf zum Wirtstische tritt (V. 1859), wenn bei der Heimkehr der Knecht das Kalb vom Felde holt (V. 2419 ff.) usw. Da für diese Simultanbühne offensichtlich nur der Luzerner Weinmarkt in Frage kommt, können wir zur Rekonstruktion der Bühne seine Verhältnisse zugrunde legen, gleichgültig, ob nun eine wirkliche Aufführung zustande kam, oder ob wir nur die Bühnenvorstellung des Dichters rekonstruieren.

Kommt man vom Mühlenplatz (MP)[19]) durch eine schmale Gasse auf den Weinmarkt, so hat man den Platz in seiner Längsrichtung vor sich, links und rechts flankiert von Bürgerhäusern. Brandstetter[20]) gibt folgende Angaben über ihn. „Die Längsrichtung des Platzes geht ziemlich von Osten nach Westen; stehe ich also in der Mitte des Platzes, so habe ich nach Osten die Sunnenseite, nach Westen die Hechtseite, nach Süden die Metzgernseite, nach Norden die Brotscholseite. Von Westen nach Osten steigt der Platz etwas an, so daß die Sunnenseite einige Fuß höher liegt als die Hechtseite. Die Länge des Platzes beträgt 60 m = 200 Fuß, wie letztere bis vor kurzem in der Schweiz noch gebräuchlich waren, 1 Fuß = 30 cm. . . . . Auf

der Sunnenseite beträgt die Breite 22 m, wovon 13 m auf die Front des Hauses zur Sunnen fallen, auf der Hechtseite 16 m."

Gespielt wurde auf dem Platze zwischen dem die Mitte füllenden Marktbrunnen und dem Haus zur Sunnen, dem „Theatrum". Die Zuschauer saßen auf Gerüsten, deren größtes den freien Platz zwischen dem Marktbrunnen und dem Haus zum Hecht einnahm. Schmale Seitengerüste für Zuschauer bedeckten Teile der Längsseiten, außerdem standen die Fenster der anliegenden Häuser, selbst des zur Sunnen, zur Verfügung.

In den Osterspielen stellte ein an das Haus zur Sunnen gebauter Balkon den Himmel dar, die Hölle lag, vom üblichen Gegenpol wegen des Marktbrunnens etwas verschoben, vor der schmalen Gasse, die von der Brotscholseite und der Haupttribüne der Zuschauer gebildet wurde, zwischen dem Hause der Schuhmacher und dem Marktbrunnen. Die übrigen Standorte verteilten sich auf den Raum zwischen „Himmel" und „Hölle".

Für Salats V. S. vermag uns die Hölle, so nebensächlich sie im Spiele ist, als Ausgangspunkt zu dienen. Während der Wirtshausszene (V. 755) treten zwei Teufel auf, die sich über die lustige Zechergesellschaft freuen, weil ihnen sichere Beute winkt. In die Handlung greifen sie nicht ein, sie dienen nur dazu, des Dichters gegenreformatorische Tendenzen anzubringen und die Schlechtigkeit der Welt zu schildern. Offenbar hat sie der Dichter nur in sein Spiel genommen, weil die Teufel bei den Zuschauern sehr beliebt waren, und weil der Höllenrachen mit den an ihm zu bewerkstelligenden Künsten (Öffnen des Rachens, Feuer darin usw.) zu den beliebtesten Dekorationen gehörte. Die beiden Teufel kommen selbstverständlich aus ihrer Hölle, deren Platz traditionell war. Nur einmal wird die Hölle an einen anderen Platz verlegt, im Entchristspiel von 1549[21]). Da stand sie in der Passage neben dem Haus der Metzger; aber in demselben Bühnenrodel heißt es weiter „vor den schuomachern da vo [früher] d hell gsyn . . ." und sonst heißt es „Hell an gwonen ort"[22]). Die Hölle lag gewöhnlich da, wo sie auch Cysat einzeichnet: vor dem Zunfthause der Schuhmacher an der schmalen Stelle neben dem Marktbrunnen. Dieser große Brunnen wurde nach Leibing erst

1581[23]) errichtet; es geht aber aus dem Bühnenrodel des Jahres 1549[24]) eindeutig hervor, daß ein anderer Brunnen auch früher an derselben Stelle gestanden hat. Neben ihm dürfen wir die Hölle auch für den V. S. annehmen.

Die beiden Hauptorte des Spieles sind das Haus des Vaters und das Wirtshaus in der Fremde. Der Dichter hat in seinen Angaben über sie einen bedeutsamen Unterschied gemacht. Das Haus des Vaters wird jedesmal als „hus" bezeichnet, in das die Gestalten eingehen können. Das Wirtshaus begegnet zuerst nach V. 510: „nun kompt die rüstung der andern landschaft" und der fertige Aufbau wird bezeichnet mit: „da sitzt ein tisch voll gsellen" und diese Bezeichnung wird durchgehends beibehalten. Nach V. 538 geht der Prodigus „zum tisch", V. 651 kehren der Wirt und die geworbenen Spielleute zum „tisch" zurück, der Sprecher (V. 810), der Alte und der Junge (V. 1276 und 1371), der Landvogt (V. 1860), sie alle treten „zum tisch". Als der Prodigus das Wirtshaus verläßt, heißt es „dann gat der güdig vom tisch harus in platz", nirgends ist das Wirtshaus anders als mit Tisch bezeichnet. Wir schließen daraus, der Tisch markierte das Wirtshaus, und das paßt auch zu dem schnellen Aufbau; ein paar Sitzgelegenheiten und der Tisch, das Wirtshaus war aufgeschlagen.

Anders mit dem Vaterhause. Dort ist auch ein Tisch vorhanden (V. 375 u. 384). Aber er ist hier ein Requisit, um das Geld darauf auszubreiten, er steht ganz offenbar vor einem „Haus".

Wie stellte man in Luzern „Häuser" dar? Renwart Cysats[25]) Plan weist sehr verschiedene auf. Da ist der Tempel und das Weihnachtshüttlein, plastische Hütten, die keine Wände hatten, so daß man von allen Seiten in sie hineinschauen konnte; die andere Art weist nur Tische auf, am ersten Tag zum Gastmahl Simons und Zachäi[26]), am zweiten an derselben Stelle der Tisch zum Gastmahl Lazari und zum Abendmahl[27]). Die beiden Tische, die Häuser markieren, geben uns den Anhalt für die Wirtshausszene. Aber werden wir das Haus des Vaters nach Art der plastischen Aufbauten zu denken haben? Diese Aufbauten dienten dazu, Innenszenen zu ermöglichen, darum waren sie nur Gebälk ohne Wände. Salat vermeidet aber am Vaterhause den Innenraum. Ließe er sonst die Erbteilung

draußen geschehen, ließe er überhaupt einen Tisch dorthin stellen? Das ist doch nur eine Verlegenheitslösung — wenn sich nicht eine literarische Beeinflussung durch die Humanistenbühne darin zeigt, die sich dann jedoch gleicherweise bühnlich auswirkte. Es bleibt nur eines: das Haus des Vaters ist ein wirkliches Haus des Platzes, und weil man nicht in ihm spielen konnte oder wollte, wurden die betreffenden Szenen vor das Haus verlegt.

Es kommt nur das Haus zur Sunnen in Betracht. Was wäre natürlicher, als daß der Vater, die Verkörperung Gottes, in dem Hause wohnend gedacht ist, das jedem Zuschauer als „Himmel" aus dem Osterspiel vertraut war? Dadurch war zugleich die bequemste Lösung der Verteilung im Raum möglich. „In der Disposition aller uns bekannten Bühnenpläne herrscht so viel anschauliche Logik, daß die Prinzipien des Guten und des Bösen in diametral entgegengesetzter Aufstellung repräsentiert werden. Der Himmel pflegt sich am oberen, die Hölle am unteren Ende des Platzes zu befinden[28])." Haus des Vaters und Fremde bzw. Hölle müssen möglichst weit auseinander liegen, und das ist nur in der Längsrichtung möglich.

Wir gewinnen hiermit einen Hinweis auf die Lage des Wirtshauses in der Fremde. Dem Vaterhause muß es möglichst entfernt liegen, und diametral entgegengesetzt, das ist die Stelle am Brunnen auf der „Brunnenbrücke", d. h. auf dem Gerüst, das den Wasserbehälter um- und überkleidet, so daß nur der hohe Brunnenturm heraussieht. Für diese Lage spricht noch ein anderes: das Wirtshaus muß der Hölle nahe liegen, nicht nur des Prinzips von Gut und Böse wegen, sondern weil die auftretenden Teufel ihre Reden im Hinblick auf die zechende Gesellschaft halten, ihnen also nicht allzufern sein dürfen. Beide Gründe legen zusammen die Stellung des Tisches am Brunnen fest, und zwar stand er vermutlich direkt am Brunnenturm nach der inneren Spielfläche zu, weil da den Zuschauern am wenigsten die Aussicht durch den Brunnenturm gehindert war. Es ist dann auch verständlich, warum der Dichter den Tisch erst mitten im Spiel aufstellen ließ[29]). Stand er auf der erhöhten Brunnenbrücke, zu der eine Stiege emporführte, so war es nicht zu vermeiden, daß er für die Zuschauer auf dem

Hauptgerüst zwischen Brunnen und Haus zum Hecht teilweise die Aussicht versperrte. Der Dichter ließ ihn daher weg, solange es möglich war.

Für die übrigen Standorte fehlen deutliche Hinweise. Sie verteilen sich auf den Raum zwischen dem Vaterhaus und dem Wirtshaus, ihrer Bedeutung nach dem einen oder anderen Pol näher. Im Vergleich zu der großen Anzahl der beim Osterspiel benötigten Höfe und Orte sind es nur wenige. Sicherheit über ihre Lage läßt sich nicht ohne neue Materialien gewinnen, da die verschiedensten Gründe für die Verteilung der Standorte maßgebend waren[30]). Im Lageplan sind diese Standorte nach Mutmaßungen eingetragen.

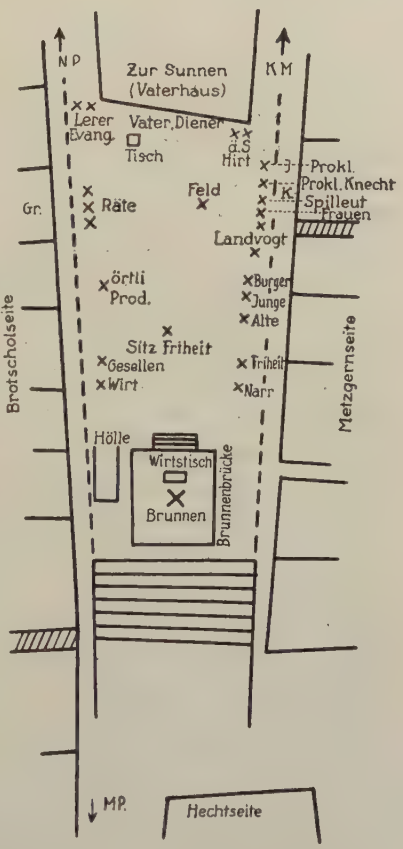

Abb. 1. Bühne zu Salats V. S.; Luzern, Weinmarkt
(nach Brandstetter)
MP = Mühlenplatz; KM = Kornmarkt
NP = Neuer Platz; Gr = Gerichtshaus
J, K = Jörg Kremers Haus

2. Burkard Waldis

Wie nach den Darlegungen zur Dramaturgie nicht anders zu erwarten, bleibt Waldis' Bühnentechnik, trotz der schwachen humanistischen Einflüsse[1]), in den alten Überlieferungen des mittelalterlichen Theaters, wie eine Analyse erweisen wird[2]).

Die augenfälligsten Anhaltspunkte zur Bestimmung des Bühnentyps bietet die Szenengruppe Gelage — Ausstoßung — Elend. Das Gelage ist im Wirtshaus gedacht: „Darumm gadt nu sitten by den disch" (V. 635); „Kumm her, spelman, yndt

huß her ynn“ (V. 646). Ebenso heißt es bei der Ausstoßung: „hen vth der dor yns düuels namenn“ (V. 931). Dieser Innenraum eines Wirtshauses ist bisher nur durch Tisch und Stühle gekennzeichnet. Zugleich mit dem Innern des Wirtshauses muß aber auch die Straße vor dem Wirtshaus sichtbar sein. V. S. wird V. 933 vertrieben. Unmittelbar danach spricht er weiter, nunmehr auf der Straße: „ick seh wol, ick moeth buten stann“ (V. 934), und in der Szenenanweisung heißt es: „hir gingk de vorlorn szohn vamm hueße“ (n. V. 946). Er hält jetzt vor dem Hause seinen Monolog und spricht hier den Bürger an, der schließlich dem V. S. winkt: „szo machstu hen vth vp dat dörpp gaenn“ (V. 1010). V. 1012 antwortet V. S. seinem neuen Herrn: „Ja here ick will ohn wol plegenn“, und sofort danach gibt die Anweisung an: „vorlorn szon to dem meyer“ (n. V. 1012), und V. S. spricht den Meyer auf dem Dorfe an: „Meyer, dyn here sendt my tho dy“ (V. 1013). Diese Dreiheit der Schauplätze greift so ineinander über, daß nur das Simultanprinzip für das Nebeneinander von Wirtshausinnerem, Straße vor dem Wirtshaus und entferntem Dorf eine Erklärung gibt.

Weitere Schauplätze sind das Vaterhaus und dessen Umgebung und im Nachspiel ein „Tempel“. Eine Verflechtung von Vaterhaus und Wirtshaus in der Fremde findet im ersten Akt nur mittelbar statt. Nachdem V. S. sein Erbteil erhalten („ade, ade, ick far da hynn“, V. 448), treffen sich unvermittelt vor oder auch im Wirtshause der Wirt und der Spitzbube, der auf die verlockende Beute aufmerksam macht. Dann tritt, wieder an anderem Orte, V. S. von neuem auf. Für diesen Monolog fehlt jede nähere Angabe. Das Vaterhaus ist nicht möglich, da V. S. sich bereits verabschiedet hat. Das Wirtshaus betritt er erst später. Irgend ein neutraler Platz zwischen Vaterhaus und Wirtshaus ist für ihn zu denken. Zum V. S. tritt hier der Spitzbube, der auch sogleich in seiner Bemühung, den V. S. zum Wirt zu bringen, Erfolg hat. „Kumm, lath vnß gaen, wat stan wy hir“ (V. 605). Unmittelbar darauf sind sie schon am Wirtshause. Der Wirt begrüßt den Gast: „ey yuncker, weßet willkommen my“ (V. 606). Hier ist wieder der neutrale Ort mit dem Wirtshaus verflochten. Im Wirtshaus geht dann das Gelage an, es kommt zur Ausstoßung, zur Bürger- und Meyerszene.

Der „ander Actus“, vom ersten durch eine lange Rede des Actors außerhalb der Spielwirklichkeit getrennt, beginnt mit einem Klagemonolog des V. S., für den wiederum ein Anhaltspunkt fehlt. Noch aber ist V. S. in der Fremde, denn erst während seiner Klage faßt er den Entschluß, zum Vater zurückzugehen. Er muß darauf in der Richtung zum „Vaterhaus“ gehen, ohne Unterbrechung ruft der Vater, dessen plötzliches Vorhandensein nur durch die der Simultanbühne eigene stete Gegenwart aller Spieler auf ihren Plätzen erklärt werden kann: „Dat ys myn Szohn, den ick dar seh“ (V. 1303). Nach der Versöhnung erfolgt ein Aufbau. Während eines Chorliedes wird der Innenraum im Vaterhause vor aller Augen hergerichtet: „mydler tydt boreyden de knechte den disch mit allerley tho behöer. dar na geschach de maltydt vp dat alder ehrlickste mit Trummeten, Schalmeyen, Czyncken, Floyten vnd mancherley Seyden spill“. (n. V. 1373.) Ein Dialog findet während des Mahles nicht statt, die Musik sorgt für Belebung. Der Innenraum des Hauses wurde also nur dadurch angedeutet, daß ein Tisch mit Stühlen oder Bänken aufgestellt wurde. Irgendein weiterer Aufbau eines „Hauses“ wäre auch während des Chorliedes gar nicht möglich gewesen. Der Tisch stand offen auf der Bühne und bedeutete das Hausinnere. Trotzdem wird die Illusion aufrechterhalten; der ä. S. „kam . . . van dem velde“ und hört die Musik. Zugleich sieht er natürlich den gedeckten Tisch, Vater und Bruder. Aber er täuscht durch seine Worte eine Hausfront und Tür vor:

„Wat ys dat geschrey, dat ick hir höer?
Szo ick kumm vor myns vaders d ö e r,
Dar ys grote frowde vnd frölicheit“ (V. 1376)

Aber all das hat er nur aus dem Lärm vernommen; gesehen hat er als Spieler noch nichts. Er ruft den Knecht:

„Hörstu, knecht, kumm doch eyn wenich her.
Segge my doch und süme nicht langk,
Wat bedütet dat pypen vnd gesangk,
Dat ick ynß vaders hueße höre?“ (V. 1383 f)

Und jetzt erst wird ihm Aufklärung. Er weigert sich „ynt hueß“ zu gehen, statt dessen kommt der Vater „her vth“. Auch hier wird überall die Vorstellung eines Hausinnern und einer Straße davor aufrechterhalten.

Für das Wirtshaus ist nach diesem Beispiel eine gleiche Anlage anzunehmen. Auch da ließ sich nur ein Tisch und Stühle als notwendig erweisen. Die Tür, aus der V. S. gestoßen wird, muß als gleich der Tür angesehen werden, vor der ä. S. nach seiner Rückkehr vom Felde steht, d. h. sie ist gar nicht vorhanden; nur das Wort übermittelt dem Zuschauer, er habe sich zwischen dem Tisch und dem freien Raum Mauer und Tür zu denken.

In dem aus einer Mischung von fortgeführtem Spiel und ausdeutender Erklärung des im Grunde außerhalb des Spieles stehenden Nachspiels wird noch ein weiterer Schauplatz erfordert, dessen besondere Eigentümlichkeiten aber zweckmäßig mit dem Problem des Bühnenraumes erörtert werden.

Leider ist der Ort der Rigaer[3]) Aufführung nicht überliefert. Wenn Milchsack in der Einleitung seiner Textausgabe[4]) das Spiel „auf offenem Markte agieren" läßt, so ist das nichts weiter als eine Vermutung, die auf der Tatsache der Aufführung des Prophetenspiels von 1204 „in medio Rigae", oder auf einer Parallele zu den großen Marktplatzaufführungen des Jahrhunderts beruhen mag. Weder in der von Milchsack angegebenen Literatur[5]), in seiner eigenen Biographie des Dichters[6]) war ein Beleg für den Marktplatz als Aufführungsplatz zu finden, noch ergab eine neuerliche Durchsicht des Rigaer Archivmaterials[7]) irgendeinen Hinweis. Zudem sind Belege für Waldis' Wirksamkeit so selten, daß Milchsack gewiß nicht verfehlt hätte, einen solchen vorzubringen, falls er existierte. Es bleibt nur der Schluß, daß Milchsack versäumt hat, seine Vermutung als solche zu bezeichnen. Das ist um so bedenklicher, als in offenbarer Abhängigkeit von Milchsack diese Angabe in die neueren Veröffentlichungen übergegangen ist, so übernehmen sie als Tatsache Froning (1895)[8]), Kawerau (1896)[9]), Creizenach[10]), Nadler[11]), während die Biographen vor Milchsack ausnahmslos auf eine Platzangabe verzichten[12]).

Ist nun die Vermutung Milchsacks berechtigt? Es scheint nicht; abgesehen von äußeren Gründen — Rigaer Winter[13]), dabei zweimaliges Verweilen des V. S. fast unbekleidet auf der Bühne, und zwar mit langen Monologen, die keine Bewegung geben; die Abhängigkeit des reformatorischen Erfolges von einer durch keine Witterungseinflüsse bedrohten

Aufführung[14]), feierliche Musik auf im Winter leicht verstimmten Saiteninstrumenten — sprechen auch Angaben über die Bühne selbst nicht für einen offenen Platz. Daß die „Häuser" beim Gelage im Wirtshaus und beim Versöhnungsmahl nach der Heimkehr nur Tische und Stühle sind, braucht nicht zu verwundern; in der Luzerner Tradition fanden wir das gleiche. Aber daß ein im Freien aufgestelltes Kreuz einen „Tempel" darstellen soll, erscheint wenig glaubhaft, zumal mit ihm der Begriff „Golgatha" gewöhnlich verbunden war. Dieser Tempel wird im Nachspiel des ä. S. verlangt, das ohnehin eine Reihe von Schwierigkeiten enthält.

Nachdem V. 1542 ff. der Actor den zweiten Akt geschlossen hat, also das „Spiel" eigentlich zu Ende ist, wird V. 1814 noch einmal das Spiel weitergeführt; und zwar indem sich zunächst der Wirt von dem Actor, dessen Rede er mit angehört hat, über Grundfragen der neuen Lehre unterrichten läßt. Zu ihnen tritt dann, ebenfalls noch im Sinne des Spiels, der ä. S., der sich zum Mönchstum entschlossen hat: „dar nha kam de olste Szohn als eyn Eynßedell offte willige arme vor dat Crüce . . ."

Diese Gruppe der drei steht um das Kreuz, denn auch der Wirt, der als erster zu dem Actor getreten war, ruft den Kruzifixus an: „O here hemmelscher vader mynn, Ick sta hir vor demm antlate dynn" (V. 1978). Dann sagt plötzlich der Actor vom ä. S.: „düsse hyllige man ynn tempel kumbt" (V. 1995) und vom Wirt: „De ander geyth frölich thomm tempel vth" (V. 2011), so daß kein Zweifel daran sein kann: hier soll das Kreuz, um das alle drei stehen, einen Tempel vorstellen. Ohne jegliche Vorbereitung muß diese plötzliche Auslegung des Actors aber ganz unverständlich sein, wenn nicht der Raum selbst, in dem das Kreuz errichtet ist, diese Illusion verständlich macht. An einen besonderen Aufbau etwa nach Art des Luzerner Tempels[15]) ist keineswegs zu denken. Es ist unmöglich, daß der Standort des Actors in einem solchen Aufbau, der Nachbildung des Tempels wäre, sein könnte. Denn der Actor als Gestalt hat zu einem besonderen Standort „Tempel" gar keinen Bezug. Für dieses zwischen Spiel und Wirklichkeit stehende Nachspiel ist nur, wie es die Anweisung auch angibt, die Andeutung durch ein Kreuz möglich, vor dem der Actor seinen Platz hatte und zu dem von beiden Seiten die

Personen des Spiels herantraten. Wenn nun der Actor, was keiner der Zuschauer ahnen konnte, plötzlich von einem Tempel spricht, in dem sich die Personen eingefunden hätten, so kann nur der das Ganze, Zuschauer, Spieler und vermittelnden Actor überwölbende Raum gemeint sein — der im Grunde seit den ersten Beschlußworten des Actors gedacht werden muß —, die Kirche[16]), um so mehr als tatsächlich auch sogleich das „Spiel" aufgehoben wird, indem sich der Actor an die Zuschauer wendet: „hebbet acht, vnd gaet gy ock ßo mede" (V. 2014), und das Kind[17]), das zu Beginn des Spieles das Evangelium gesprochen hatte, die versammelte Gemeinde mit dem kirchlichen Segen entläßt, den die evangelische Kirche am Ende des Gottesdienstes gebraucht: „De herr erluchte syn angesicht ouer yw . . ."

Diese Folgerung wird durch eine weitere Feststellung gestützt. In der Vorrede (S. 4) schreibt Waldis: „Derhaluen bewogen hebbe ick de parabell vamm vorloren ßone vorgenamen, vnde vp ydt Christlickste, wo my möglick was, gespeelt, vnde vor der C h r i s t l i k e n g e m e y n t e allhir tho Ryga vthgelecht." Wo dächte man sich die christliche Gemeinde aber eher versammelt als in der Kirche? Wäre ihm auf dem freien Marktplatz oder in einem profanen Saal, den er als Vergnügungsstätte der Bürger kannte, nicht viel eher das Bild einer „christlichen Bürgerschaft" vor das Auge getreten?

Ein grundsätzliches Bedenken gegen eine solche Annahme besteht nicht. Im 16. Jahrhundert spielen auch die Protestanten noch in Kirchen. 1542 wird in Oschatz, also im Umkreis der Hochburg des Protestantismus, in der Kirche ein Osterspiel gehalten[18]). In Lüneburg 1569 ein „Joseph"[19]), die Nordhäuser Schulordnung von 1583 bestimmt ausdrücklich für die geistliche Komödie die Kirche[20]), aber auch in Riga selbst wird 1594 in der Johanneskirche gespielt[21]).

Von den damals vorhandenen Kirchen Rigas kommt nur die Petrikirche, die städtische Pfarrkirche, in Frage[22]). Der Dom unterstand damals noch der erzbischöflichen Gewalt, erst 1582 ging er in den Besitz der Stadt über[23]), die Jacobikirche ist zu klein[24]), die Johanneskirche, in der ja später gespielt wurde, war zur Zeit der Aufführung Pferdestall[25]). Welche Kirche hätte auch unbedenklicher dazu verwandt werden können als

die Pfarrkirche, die bereits 1522 der neuen Lehre geöffnet wurde, und an der der Reformator Rigas, Andreas Knopcken[26]), Pastor war? Sollte es ein Zufall sein, daß Waldis Psalmenübersetzungen desselben Andreas Knopcken in die Druckausgabe seines Werkes übernahm, oder wird man nicht einen Akt der Dankbarkeit darin sehen dürfen? Es muß ja von vornherein angenommen werden, daß Waldis, der damals Zinngießer, also Privatmann war, eine solche Aufführung in kritischer Zeit nicht allein ins Werk setzen konnte. Vielmehr muß man ein planvolles Vorbereiten der für die Durchführung der Reformation Verantwortlichen, vor allem also auch Knopckens, vor-

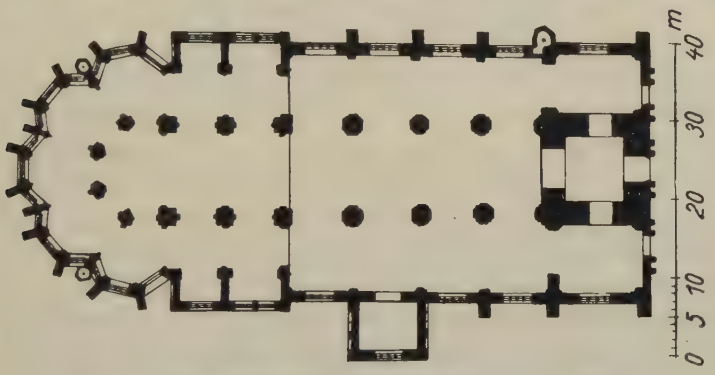

Abb. 2. Grundriß der St. Petrikirche zu Riga

aussetzen. Und wenn schon aus dem Stück die Bestimmung für eine Aufführung in Riga (hir tho Ryge, V. 1772) und als Abwehr gegen die noch wuchernden Fastnachtstreibereien (Vorrede des Verfassers und des Actors) zu entnehmen ist, weshalb sollte dann nicht auch der bei der Niederschrift vielleicht schon verabredete Platz der Aufführung, Knopckens Petrikirche, aus dem Text herauszulesen sein?

Ein sicherer Beweis, der nur einer ganz kurzen Äußerung aus jener Zeit als Unterlage bedürfte, ist hier nicht zu erbringen. Trotzdem seien, in der Annahme, daß die Hypothese nicht ungerechtfertigt ist, einige Angaben über die Kirche und die Aufführungsmöglichkeit gemacht.

Die Petrikirche zeigt einen Grundriß, der sie zur Aufführung sehr geeignet macht: ein etwa 9 m breiter und ungefähr 20 m langer Chorraum, der zudem durch drei Stufen gegenüber dem

Schiff erhöht ist, ermöglicht für ein so wenige Standorte benötigendes Stück bequemen Spielraum. Der eigentliche Chorraum, an dessen äußerstem Ende der Altar steht, ist vom Chorumgang durch Holzabschlüsse getrennt. Durchgänge durch diese Holzabschlüsse sind an drei Stellen: hinter dem Altar und zwischen dem dritten und vierten Pfeiler des Chors (vom Schiff aus). Der Altar schränkt die Spielfläche in der Länge um ein paar Meter ein.

In diesem Altar hätte dann auch die Bühne ihren Schwerpunkt gefunden. Von hier aus mußte das Evangelium gesprochen werden, von hier aus hätte der Actor seine Ansprachen gehalten, hier hätte sich das wirkungsvolle Schlußbild Wirt-Actor-ä. S. entwickelt. Vor dem Altar bis zu den Stufen, die den Chor vom Schiff trennten, konnte das Spielfeld mit seinen Standorten sich entwickeln; vielleicht am geeignetsten so aufgeteilt, daß sich vor dem Hintergrund des Altars horizontal die Gruppe des Vaters und des Wirtes gegenüber standen, oder daß das Spiel sich von einem Standort hinten nach einem solchen vorn bewegte. Vor den Nischen waren die Nebengruppen aufzustellen. Leider gestattet die dürftige Überlieferung nicht, nähere Angaben zu machen, was besonders hier störend in Erscheinung tritt, weil eine Simultanbühne jeweils von dem Grundriß des Spielplatzes stark abhängig war.

II

DIE TERENZBÜHNE IM ENGEREN SINNE

3. Macropedius' Asotus (1537)

Der Utrechter Schulrektor wird nicht versäumt haben, nach üblichem Brauch[1]) den Asotus von seinen Schülern aufführen zu lassen, wenn auch von einer eigenen Aufführung keine Nachricht vorliegt.

Die Betonung der gewahrten Ortseinheit im Prolog[2]) gibt einen Hinweis, daß eine ganz andere Bühne als die bisher festgestellte zu erwarten ist[3]). Leider fehlen jedoch jegliche Bühnenanweisungen, denen wir doch bei Salat und Waldis wertvolle Aufschlüsse verdanken. Allein den Dialog müssen wir zuhilfe nehmen.

I. Akt: Die Gestalt des untreuen Hausverwalters Comasta, der den ganzen Akt hindurch an der gleichen Stelle bleibt, schließt die Szenen zu einer Einheit zusammen. I, 1 erteilt ihm der abreisende Vater den Auftrag, das Haus zu verwalten, worüber er I, 2 sich freut. I, 3 wird der herbeieilende Colax (nostras ad aedes advolat, I, 2 Bl. 6 a) für den verräterischen Plan gewonnen; dieser erhält Erlaubnis, in die Speisekammer einzufallen (ingredere, sequar; I, 3 Bl. 8). Noch ehe Comasta folgen kann, öffnet sich die Türe (strident fores, an aliquis audeat egredi?; I, 3 Bl. 8 a) und der getreue Diener Tribonius stürzt entsetzt heraus. Der Hausverwalter fährt ihn an „quid aedibus relictis me inscio exis foras?" (I, 4 Bl. 8 a) und Tribonius entschuldigt sich „primum expulit me improba Colacis edacitas" (ebd.). Ort der Handlung ist also ein Platz oder eine Straße vor dem Hause des Vaters Eumenius. An Zugängen zur Bühne erweisen sich als notwendig: ein Eingang ins Haus, ein neutraler Zugang, der die Fortsetzung der Straße andeutet (Abgang des Vaters „nach außen", Auftreten des Colax „von außen").

II. Akt: Inzwischen hat Colax zwei Dirnen „per posticulum" ins Haus geschafft. Als Tribonius diese Tatsache vor dem Haus dem guten Merimnus mitteilt, eilt von außen auch der Koch Detrus hinzu: „sed ecce ... Detrus advolat" (II, 1 Bl. 10 a). Comasta treibt die Säumigen an die Arbeit. Das Auftreten Comastas wird mit „huc irruit Comasta" (II, 2 Bl. 11) angekündigt; „irruere" könnte natürlich auf einen Innenraum hinweisen, aber aus der dritten Szene, die mit der zweiten durch Detrus und Comasta verbunden ist, geht deutlich derselbe Ort vor dem Hause hervor, wenn der von Comasta für die verräterischen Pläne gewonnene Detrus erklärt: „intro sequor" (II, 3 Bl. 12 a). Nach kurzem Monolog läßt dieser den soeben sichtbaren Colax (exit Colax; ebd.) völlig heraustreten, dann schlüpft er selbst hinein. Das „exit Colax" verbindet nun auch gleich die folgenden Szenen mit dem gleichen Ort. Colax sieht den jungen Asotus von außen kommen: „sed advolat ne Asotus huc" (II, 4 Bl. 13). Auf die Frage des Asotus „senem ne vidisti patrem meum" (II, 5 Bl. 13 a), antwortet Colax zunächst berechnend: „domi est" (ebd.). Asot ist enttäuscht: „plane occidi miser ... hunc abisse rus ratus" (ebd.). Nun weiht Colax ihn ein und bereitet ihn auf die kommenden Genüsse vor. Jubelnd ruft Asotus: „sat est verborum, eamus intro" (ebd. Bl. 14 a).

Im III. Akte erscheint der Meyer Cometa, der inzwischen über die Zustände im Hause von Tribonius unterrichtet ist, vor dem Hause. Als er gerade hineingehen will, öffnet sich die Türe: „sed ostium crepit, videbo quis exeat" (III, 1 Bl. 16). Es sind die beiden Verführer Comasta und Colax. Als beide ins Haus zurückgekehrt sind, will Cometa nachfolgen: „at ego nunc sequor" (III, 2 Bl. 17), aber die Haustüre ist jetzt verschlossen: „clausum ostium est, valedissime pulsavero" (ebd.). Schließlich erscheint Comasta: „quid hic tibi clamatio est pro his aedibus scelus"? (III, 4 Bl. 17 a); während sie sich zanken, entsteht drinnen ein Tumult: „quid hui, quid intus est tumulti"? (III, 4 Bl. 18 a). Cometa, der wieder draußen bleibt, ahnt den Zusammenhang: „per posticulum ne herus ... ingressus est?" (III, 5 Bl. 18 a). Gleich darauf sieht er Asot mit den Meretrices aus dem Hause flüchten: „eccas propelluntur foras Margenium et Planesium meretriculae, et iuvenculus Asotus indomitus"

(ebd. Bl. 19). Die Mädchen eilen in ihr Haus, das freilich erst eine spätere Szene erweisen wird. Asot, entsetzt, den Cometa lauschen zu sehen, flüchtet nach außen, Cometa eilt ihm nach: „heus te sequor“ (III, 6 Bl. 20).

Wenn III, 7 der Vater sich einen Sessel bringen läßt, um Gericht zu halten, so sollte ein Innenraum erwartet werden, aber das Gericht geht tatsächlich auf dem gleichen Platze vor dem Hause vor sich: „Producite illos huc foras, Lorarii quo iusseram intus ordine“ (III, 7 Bl. 20 a). Die Diener werden verurteilt, Comasta zum Tode, Detrus zu Gefängnis, der nicht zum Hause gehörende Colax kommt mit Schlägen davon. In dieser Gerichtsszene erfährt die Bühne eine Erweiterung: Detrus soll, nachdem er zur Schande „per compita omnia ac fora“ (III, 8 Bl. 21) geführt ist, „huic phylacae“ (ebd.) einverleibt werden. Offenbar weist der Vater mit dem huic auf ein sichtbares Gebäude, das Gefängnis, das also, so merkwürdig es scheinen mag, in der gleichen Straße wie das Vaterhaus liegen muß. Nach der Verhandlung begibt sich der Vater ins Haus, er hat Auftrag gegeben, Asot zu rufen.

Vor dem Hause stößt III, 9 der vom Felde kommende Philaetius auf seinen Bruder Asot, der mit Cometa — III, 6 waren sie nach außen abgeeilt — zurückkommt: „sed eccum adest frugi comitatus villico“ (III, 9 Bl. 21 a). Hier wird ein zweiter Zugang von außen notwendig: „adest“ ist nur möglich, wenn Asot und sein Begleiter gleichzeitig von der anderen Seite auftreten können. Bei der Vorstellung einer „Straße“ ist dieser zweite Zugang ja auch ganz natürlich. Nach unfreundlichen Vorwürfen des Philaetius geht dieser mit Cometa zum Markte, während Asot seinen Schicksalsgang tut. Dem aus dem Hause kommenden Vater teilt er seine Forderung mit. Der Vater weicht aus: „mecum ingredere, quo fusius tecum loquar“ (III, 10 Bl. 22 a). Selbst in der folgenden Teufelsszene wird die Einheit des Ortes gewahrt. Der Dichter läßt beide an der Türe lauschen. Belial: „Viden' capaces sacculos, magnamque vim pecuniae?“ Astaroth: „Quin' videam? Et auri plurimum.“ (III, 11 Bl. 23 a.)

IV. Akt: Daß der gekreuzigte Comasta, vor dem Merimnus IV, 1 erschrickt, sichtbar sei, erscheint ausgeschlossen, weil die folgenden Szenen ihn gar nicht erwähnen und der IV, 5 erfolgende Bericht des Tribonius so gehalten ist, daß ein gleichzeitiges Sichtbarsein des Gestraften unmöglich sein muß. Merimnus wird die „Straße“ entlang sehen. Er steht vor dem Hause: „An domum ingrediar?“ (IV, 1 Bl. 25). Da öffnet sich die Türe: „sed commodum, strident fores, videbo clam ab angulo quis exeat. Cum Paegnio Asotus est peculiari servulo“ (ebd.). Asotus ist im Begriff, ein Schiff zur Reise zu besorgen, während er den Diener als Vorboten zu den Dirnen schickt: „mox adibo amiculas meas ... coenam parari iussero“ (IV, 2 Bl. 26). Für die folgenden Szenen ist der gleiche Ort regelmäßig durch Anknüpfung an die vorige gegeben. IV, 3 spricht Merimnus, der bisher gelauscht hat, mit dem von außen kommenden Philaetius, dann sieht Philaetius seinen Vater von außen kommen (IV, 3 Bl. 26 a) und nach der Unterredung begibt sich Eumenius ins Haus („revertor intro“), während Philaetius aufs Land gehen will. Er sieht, noch ehe er abgeht, den Tribonius kommen: „eccum eum procul“, begegnet ihm aber nicht, wieder ein Beweis für den zweiten Zugang von außen. Tribonius berichtet IV, 5 von dem Schicksal der Übeltäter, dann belauscht er den vom Hafen zurück-

kehrenden Asotus. Hier wird das Vorhandensein eines dritten „Hauses" der Straße nötig, das der Dirnen, ganium, wie es der lauschende Tribonius (IV, 6) im Bericht an den Vater bezeichnet. Durch Tribonius und den infolge eines von Asotus angestimmten Gesanges aus seinem Hause eilenden Vater wird zudem bewiesen, daß es noch die gleiche Straße ist, obschon die Lage dieses Hauses neben dem Vaterhause nicht wahrscheinlich sein kann. Weshalb schickte Asot IV, 2 seinen Diener zu den Dirnen, wenn das Haus nebenan lag? Doch das Haus wird eindeutig IV, 5 erwiesen. Die Dirnen erscheinen vor der Türe: „animule Asote quin venis? Nulla absque te domi voluptas est" (IV, 5 Bl. 27 a). Es ist alles „ad venerem et ad gulam" (ebd.) bereitet. Nach kurzem Getändel fordert Margaenium auf: „intro eamus" (IV, 5 Bl. 28). Die Mädchen gehen voraus, Asot singt das Freudenlied, durch das der Vater aus dem Hause gelockt wird. Der horchende Tribonius kündigt ihn an „at aperitur ostium" und gibt dann dem Vater Bericht über das Vorgefallene. Trauernd kehrt der Vater ins Haus zurück: „intus est quod interim peregero" (IV, 6 Bl. 29 a), nachdem er den Knaben Tryptus zum Markt geschickt hat, wo er Fische kaufen soll, ein Auftrag, dessen Bedeutung erst später einleuchtet. IV, 7 erfolgt die Abreise. Das „intus hic" (IV, 7 Bl. 29 a) betont noch einmal das Vorhandensein des Dirnenhauses auf der Bühne. Mit „eamus ultro ad mare soluturi ocyus" eilen Asot und die Dirnen nach außen ab. IV, 8 erfährt der Vater die Abreise durch jenen zum Markte geschickten Tryptus. Er sei, als er auf dem Markte keine Fische bekam, zum Hafen gelaufen, habe dort den Diener Paegnium mit dem Gepäck getroffen, von da sei er zum Markt gelaufen, wo er den Asot treffen sollte, schließlich zum Wirtshause („in ganeum ad Margaenium"), dann zurück zum Hafen, wo er eintraf, als gerade das Schiff abfuhr. Wenn dieser Bericht wörtlich zu nehmen ist, kann das Dirnenhaus nicht auf der Bühne sichtbar sein, denn Tryptus ist seit dem Abgang IV, 6 nicht in das Wirtshaus gelaufen. Der Bericht entpuppt sich aber als dichterische Ausschmückung, als Erzählung der Vorgänge hinter der Bühne. Weder kann Asot innerhalb von acht Versen — er ist Ende IV, 7 zum Hafen abgegangen, nach acht Versen Monolog des Vaters kommt schon Tryptus mit dem Bericht — abgereist sein, noch konnte Tryptus in der kurzen Zeit so oft hin und herlaufen. Die Ausschmückung verfolgt den Zweck, den Zuschauer mit den Vorgängen vertraut zu machen, nicht ungeschickt wird das in der Wirkung auf den Vater dargestellt. Gegen das Gewicht des „intro eamus" und „intus hic" besagt der Bericht nichts.

V. Akt: Ein Jahr später. Colax erinnert sich vor dem Hause der vor einem Jahre empfangenen Schläge. Als er die Tür sich öffnen sieht, flüchtet er: „strident fores, periero si videar seni" (V, 1 Bl. 32). Der Vater trifft draußen den Fremden aus Milet, von dem er das Schicksal seines Sohnes erfährt. Klagend geht er ins Haus zurück: „pedem refero domum" (V, 2 Bl. 32 a). V, 3 kommt schon Colax mit der Nachricht von der Rückkehr, wodurch er sich V, 4 die Gnade des Vaters erwirbt, der gerade mit einem Brief an den Sohn zum Markte geht („vadam ad forum"; V, 4 Bl. 34 a) und nun mit Erlaubnis des Hausherrn sich innen sattessen darf: „nunc intro abi" (ebd.). Es folgt die Ankunft Asots von außen, der Auftrag, Kleider zu holen, die Bekleidung (V, 6—7) und der Einzug ins Haus: „iam eamus intro ... tu me

sequere fili" (V, 7 Bl. 38). Im Nachspiel erscheint Philaetius, der gerade von Tribonius geholt werden soll, vor dem Hause, der Vater eilt hinaus: „me vox tua exciuit foras ... cur non ingredere domum?" (V, 9 Bl. 39 a). Die Beschwichtigung ist bejahend aufgefaßt; nachdem noch auf Wunsch Asots Detrus aus dem Gefängnis geholt ist, kann in allgemeiner Versöhnung der Vater auffordern: „iam eamus intro alacriter" (V, 9 Bl. 40).

Die Analyse hat die vom Verfasser betonte Ortseinheit bestätigt und als Ort der Handlung eine Straße festgestellt, an der das Haus des Vaters, ein Wirtshaus und ein Gefängnis[4]) liegen. Daß solch einem Stück der mittelalterliche Bühnentyp zugrunde liege, ergibt sich allein durch die Analyse als undenkbar. Dort ein bedenkenloses Nebeneinander und Durcheinander entferntester Orte, die der Schauspieler — von Anfang an sichtbar auf seinem Standort — trotzdem mit wenigen Schritten erreicht, hier eine streng durchgeführte Ortseinheit, eine Straße, deren Häuserfront zwar nicht sehr wahrscheinlich, aber doch immerhin möglich ist. Dort Hausfront, Hausinneres, offenes Feld als Schauplätze, hier allein die Straße vor den Häusern. Es ist gerade das hartnäckige Beharren auf der einen Straße als dem Schauplatz aller Handlung, ein Beharren, das lieber Unwahrscheinlichkeiten in Kauf nimmt — man denke an das Heraustragen des Stuhles vor das Haus und an das dort gehaltene Gericht — als von dem Grundsatz abzuweichen, welches den Asot einordnet in die Reihe der Dramen, die unter dem Einflusse der „Alten", vornehmlich des Terenz und Plautus stehen[5]). Es sind die literarischen Neigungen des Humanismus, die hier, zunächst nur vom Drama als Dichtung ausgehend, die Nachahmungen den Vorbildern des klassischen Altertums anzugleichen versuchen, deren Form als einzig wirkliche Kunstform angesehen wird. Für die Aufführung ergibt sich die Notwendigkeit einer „Bühne". Mangels einer geltenden Bühnenform, die den Forderungen der klassischen Komödien und ihrer Nachahmungen gerecht geworden wäre, haben die Humanisten ein eigenes Bühnensystem erdacht oder vielmehr ein Hilfsmittel, das nach den Anforderungen der Texte und Beschreibungen bei Vitruvius konstruiert war und je nach den Umständen prunkvoll oder mit bescheidensten Mitteln aufgeschlagen wurde. Abbildungen der Trechselschen Terenzausgabe, Lyon 1493[6]), die wohl von Jodocus Badius besorgt wurde, darnach in der Venediger Ausgabe von 1521[7]), ferner Beschrei-

bungen dieser Bühne vom Rektor Muschler in Leipzig im Prolog seiner Hecyra-Übersetzung[8]) und von Jodocus Badius in den Praenotamenta der Terenzausgabe von 1511[9]) lassen erkennen, wie dieser meist ärmliche Ersatz für die reiche Szenenfront des römischen Theaters[10]) aussah.

Auf einem an drei Seiten offenen Podium sind als rückwärtiger Abschluß eine Reihe von Eingängen angebracht, durch Holzpfeiler voneinander getrennt und durch Vorhänge nach hinten abgeschlossen, teils in gerader Linie nebeneinander, teils indem die mittleren vorspringen. Wie die Überschriften über den Eingängen beweisen, stellt jede „Scena" den Eingang zu einem Hause der Straße dar. Seitliche Zugänge von außen — den Versurae des römischen Theaters entsprechend — sind zwar nicht auf den Abbildungen zu sehen[11]), ergeben sich aber aus den Erfordernissen der Stücke.

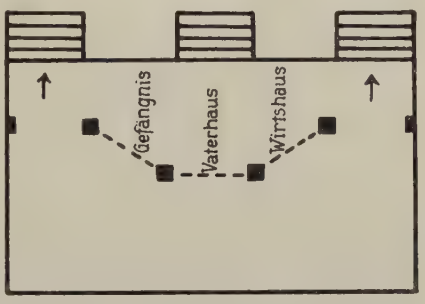

Abb. 3.
Bühne zu Macropedius' Asotus

Der Asotus erforderte drei Häuser: das des Vaters, das Gefängnis und das Dirnenhaus und zwei Abgänge ins Freie. Für die Abgänge nach außen sind seitliche Treppenabgänge zu ergänzen, falls nicht die Rückfront zwei seitliche Abgänge nach hinten freiließ[12]). Eine Stelle des Dialogs vermag zur Entscheidung beizutragen. IV, 1 erschrickt Merimnus vor dem gekreuzigten Comasta. Es ist ausgeschlossen, daß dieser Vorgang sichtbar sei. Merimnus muß „hinter die Kulisse" spielen, das aber läßt sich besser durch ein Spiel nach hinten als nach der Seite ermöglichen. Schaut er beim Erschrecken in den leeren Raum seitlich, in dessen Richtung eine Treppe weisen würde, so müßte der Zuschauer diesem Blicke folgen und würde durch die Leere enttäuscht; geschickter ist dieses Erschrecken zu bewerkstelligen, wenn Merimnus an einer Ecke der Häuserfront nach hinten schaut, also die Abgänge nach außen nicht durch Treppen an den Schmalseiten, sondern durch leeres Podium oder unverhüllte Torbogen nach hinten erfolgen. Besonders

die Abbildungen zum Phormio[13]), der ja auch drei „Häuser" erfordert, würden den Bedingungen des Asot am besten entsprechen, wenn auch deren polygonales Podium nicht wahrscheinlich ist. Unter der Voraussetzung, daß etwa auch die Rückfront in gerader Linie sich erstrecken könne — es kommt hier auf den Typ an, der freilich den Einzelbedingungen möglichst angenähert sein soll — würde ein Grundriß der Bühne des Asotus aussehen wie Abb. 3 (S. 51) zeigt.

Dieser Bühnenform widersprechen scheinbar verschiedene Stellen des Dialogs. An einer mit einem Vorhang verdeckten „Tür" ist weder ein „strident fores", ein „ostium clausum est", noch ein „valedissime pulsavero" wirklichkeitsgetreu durchzuführen. Aber die gleichen Vorgänge begegnen auch bei Terenz, z. B. Klopfen: Adelphi IV,6; V, 3 von innen[14]), Phormio V,6 von innen, Eunuchus III,3; Knarren: Heaut I,1; III,2. Da man ja gerade in den Terenz-Inszenierungen diese Vorhänge statt wirklicher Türen benutzte, gilt das gleiche natürlich auch für eine Nachahmung. Man konnte sich leicht helfen, indem man an den Pfosten klopfte oder auf den Boden stampfte. Die geschlossene Tür war eben durch den zugezogenen Vorhang gekennzeichnet[15]).

Die Terenzbühne war hierin ebensowenig eine Wirklichkeitsbühne wie die Simultanbühne. Sie hatte zwar, der Wirklichkeit näher als die Bühne des gleichzeitigen Nebeneinanders, als Schauplatz nur den Ein-Raum, aber die Ausführung war stark stilisiert; ein Brettergerüst mit einigen Vorhängen, das mußte zur Andeutung einer Straße genügen. Macropedius hat dieser Bühne zuliebe den Stoff umgebogen, so weit es ging; wir werden sehen, wie die Humanisten bald die Forderungen der Terenzbühne umgehen und sie abwandeln.

III
DIE ERWEITERTE TERENZBÜHNE

4. Gnapheus' Acolastus

Traurige Verfolgungen des Verfassers[1]) haben eine Aufführung des 1529 erschienenen „Acolast" unter eigener Leitung bis 1536 hinausgeschoben. In Elbing, wo Gnapheus ein Gymnasium eröffnet hatte, wurde das Stück ein Jahr nach der Eröffnung

vor versammelter hoher Geistlichkeit und weltlichen Würdenträgern aufgeführt — Gnapheus selbst sprach den Prolog. Die Aufführung erregte großes Aufsehen[2]). Inzwischen hatte der Text bereits seinen Siegeszug angetreten, in jedem Jahre war eine neue Auflage nötig gewesen. Vielleicht sind neben der Aufführung der Übersetzung Jörg Binders 1535 und der Johann Ackermanns 1536 schon in dieser Zeit mehrere Aufführungen erfolgt. Von den späteren seien nur die von 1588 in Schaffhausen[3]), die von 1615 in Zittau[4]), von 1650 in Wien[5]) durch die Jesuiten und die von Jülich 1749[6]) genannt, um das nachhaltige Wirken des Stückes auch auf der Bühne zu zeigen.

Die Bühne des Acolastus haben Albert Köster[7]) und F. R. Lachmann[8]) nebenbei behandelt; Paul Timpe[9]) gibt eine ausführlichere Analyse. Da ich in manchen Punkten von den dort vertretenen Anschauungen abweiche, sei zunächst wieder eine voraussetzungslose Analyse gegeben[10]):

I. Akt: Da der Freund Eubulus den über die Erbteilforderung monologisierenden Vater zufällig trifft, auf dem Wege zu dessen Wohnung — „illuc scilicet mihi iter est“ (I, 1 V. 108) — so ist eine Straße gegeben. Und wenn Pelargus I, 1 V. 213 erklärt, er gehe „ad aerarium“ und Eubulus „domum eo“ (ebd. V. 215), so ist wieder ein Platz vor ihren Häusern bewiesen, zumal I, 2 diesen Ort bestimmt erfordert. Asot hört hier, während er mit Philautus über die Aussichten seiner Forderung spricht, das Geld klingen. „Pater aerario adsidet suum censum supputans, ut opinor. Quippe auribus meis hausi tinnitum ad fores nostras“ (I, 2 V. 238). Zu Beginn ihrer Unterredung hat Asot noch nichts davon gewußt, er kann also nur vor dem Hause stehen; durch die Aufforderung des Philautus „tu intro inrumpe ad senem, exspectabo to domi meae“ (I, 2 V. 241) erfährt dieser Ort seine Bestätigung. Woher sind beide Freunde aufgetreten? Jedenfalls nicht aus dem Vaterhause, in das der Vater bei ihrem Kommen hineinging; Möglichkeiten sind das Haus des Philautus, obwohl noch nicht feststeht, daß es gleichzeitig auf der Bühne ist, oder aber der Auftritt „von außen“, die Straße entlang, an der das Vaterhaus und das des Freundes Eubulus liegt[11]).

Während Philautus abgeht — nach außen oder in sein Haus — bleibt Acolast im Monolog auf dem Platze; da er V 257 den Vater anredet „adsum pater“, muß dieser also inzwischen wieder aus dem Hause getreten sein. Acolast empfängt sein Erbteil und geht ab. Hier wird der Abgang „nach außen“ unbedingt erforderlich, denn Acolast kann nicht in das Vaterhaus abgehen, ebensowenig in das etwa vorhandene Haus des Freundes, den er erst I, 4 zum ersten Male nach dem Abschied wiedersieht. Der Vater geht nach seinem Klagemonolog gewiß in sein Haus ab. I, 4 tritt Acolast fröhlich wieder auf „von außen“ und trifft den Freund, dessen Haus sich nun als auf

der Bühne befindlich erweist. Philautus fordert auf „quin concedimus intro“ (1, 4 V. 360).

II. Akt: Ein Parasit und einer, der es werden will (Pamphagus und Pantolabus), treffen sich, es fehlt jegliche Ortsandeutung; nur ist aus der Art des zufälligen Treffens wieder auf einen Platz im Freien zu schließen. II, 2 nimmt Acolast Abschied von Philautus, die Szene kann nur vor dem Hause des Philautus, also in der Heimat, spielen, da Acolastus, nachdem Philautus fortgegangen ist, zurückbleibt, was im Hause nicht möglich wäre. Acolastus singt ein Abschiedslied und zieht nach außen ab: „superest ut iter ingressus haec mea gaudia tester festiva, quam paro, cantiuncula“ (II, 2 V. 459).

II, 2 wieder die beiden Schmarotzer; zu ihnen tritt Acolastus von außen. Aus Fragen und Reden geht hervor, daß der Ort nunmehr bestimmt in der Fremde zu denken ist. „Nunc gaudeo superasse me viarum omnes crepidines. Cedant graves curae, maeror facessat, obtato in portu cum navigem“[12]) (II, 3 V. 497). Pamph.: „Quem procul huc video adventare?“. Pant.: „Nescio nisi ad mercatum venit hic peregrinus hospes, ut apparet“ (V. 518ff.). Pamph.: „Et hospitem quaerit“ (V. 524) . . . Pamph.: „Sed in his quam ob rem peregrinaris regionibus?“ (V. 533). Acol.: „Huc me gravis tempestas impulit meorum adfectuum“ (V. 534). Es haben also Ortswechsel stattgefunden und zwar derart, daß schon II, 1 in der Fremde spielte, II, 2 wieder in der Heimat und II, 3 von neuem in der Fremde. Der Ort in der Fremde ist bisher nicht näher zu bestimmen, er stellt „irgendeine Straße einer Stadt“ dar. Die drei schließen Freundschaft, Pamphagus will zum Markte eilen, die beiden anderen sollen voraus zum Wirtshaus gehen. Erst eilt Pamphagus ab, zwei Verse später die anderen. Im gleichen Augenblick ist Pamphagus wieder da, am gleichen Ort, da er seinen Auftrag noch nicht ausgerichtet hat (V. 593). Zwei Abgänge nach außen werden hier deutlich. Pamphagus würde sonst den beiden direkt in die Arme laufen.

II, 5 endlich tritt wieder eine Verdeutlichung des Ortes ein. Kurz vor dem Wirtshaus ruft Acolastus noch ungeduldig „ubinam aedes nostri sunt hospitis?“ „Lassum me longa reddidit profectio“[13]) (V. 599). Pantolabus eilt voraus: „praecurram, ut fores totae pateant“ (II, 5 V. 601), und sogleich ist er an der Türe „heus, heus, nemon hinc prodit? Insistam pulsare nisi aperit ostium aliquis actutum“ (ebd. V. 602). Von innen ertönt die Stimme des Wirts, der dann herauskommt, die Gäste begrüßt und das Gepäck hineintragen läßt: „sarcinam hanc aufer intro, tum mox redi“ (V. 615). Der zurückkehrende Diener wird sogleich auf das Verlangen des Gastes nach Veneres zu Lais geschickt; als man gerade hineingeht, kommt auch Pamphagus vom Markte zurück in Begleitung von Spielleuten: „Ocius haec introducite, ut coquis dentur. Vos me sequimini, tibicines, intro“ (V. 624).

III. Akt: Auch dieser hat den Wechsel Heimat — Fremde. III, 1 wartet die Köchin Bromia auf die Rückkehr des ausgeschickten Syrus und der Lais. Sie ist von Pamphagus schlecht behandelt worden, als sie nicht gleich gehen wollte, schließlich geflüchtet: „mox corripit fustem, fugam ex aedibus ineo“ (III, 1 V. 632), also nun auf der Straße vor dem Hause. Schließlich ruft sie: „sicubi haeret in via Syrus cum Laide . . . gregem ancillarum conspicor huc adventare“ (V. 661). Woher kommen nun Syrus und Lais mit den

Mägden? Der Angabe der Bromia nach (in via) könnten sie nur „von außen" kommen, die Straße entlang. Dagegen spricht die Situation für ein Heraustreten aus dem Hause. Wenn Lais fragt: „itan te misit Sannio?" und Syrus die Umstände erzählt, so wirkt das, als ob Syrus gerade seinen Auftrag ausgerichtet habe und Lais nun, ehe sie sich entscheide, nähere Auskunft haben wolle, nicht aber, als ob sie bereits unterwegs seien. Andererseits ist natürlich eine Absicht nicht zu verkennen, den Zuschauer mit den Zuständen vertraut zu machen. Ein sicherer Beweis ist nicht zu erbringen, ob Lais' Haus zugleich mit dem Wirtshaus auf der Bühne oder in der Fortsetzung der Straße „hinter der Bühne" zu denken sei. Die Gesellschaft[14]) stößt auf die wartende Bromia und mit „properemus ocius" (III, 2 V. 684) gehen alle ins Haus.

III, 3 in der Heimat. Die gleiche Situation wie I, 1; Eubulus und Pelargus, zu gleicher Zeit auf der Bühne, zunächst ohne sich zu sehen. „Proviso quid rerum gerat Pelargus . . ." (III, 3 V 685), Pelargus klagend, bis sie einander sehen und gemeinsam weiter beraten. Der Platz vor dem Hause wird wieder deutlich aus den Schlußworten „sed nuncquid aliud me vis, Pelarge?" „Ut ad nos devertas, Eubule piissime" (III, 9 V. 766/67). Beide gehen also zusammen ins Haus.

III, 4 wieder in der Fremde vor dem Wirtshaus, wo sich Bromia und Syrus von den Vorbereitungen zum Mahle erholen; „sed quid Syrus petitum veniat, miror, cum bellaria intro inlata sint" (III, 3 V. 771). Als sie den Gast mit der Lais herauskommen sehen, wollen sie schnell hinein: „Procurramus intro, Bromia" (ebd. V. 803). Nach einer längeren Liebesszene ruft Syrus: „Quando voles, comissatum intro concede"; sie gehen hinein: „Abeamus, hanc solidam noctem consecratum Veneri" (ebd. V. 850)[15]).

Der vierte Akt spielt durchgehends vor dem Wirtshaus in der Fremde. Nach kurzem Monolog des Pamphagus am Morgen nach der durchzechten Nacht unterhalten sich Pamphagus und Pantolabus über die weiteren Absichten. Pamphagus geht hinein, um mit Acolast zu spielen. Pantolabus bleibt draußen und sieht gleich darauf den Wirt Sannio herauskommen: „sed heus exit a nobis nescio quis?" (IV, 3 V. 920). Bald darauf kommt auch der Gewinner Pamphagus zurück und hinter ihm drein der geprellte Acolastus, gefolgt von der ihr Geld verlangenden Lais. Die Männer umgeben die Tür: „age dum, fores stipemus, ne effugiat hodie nostras manus" (V. 958). IV, 5 wird Acolast seiner Kleider beraubt, die Gesellschaft zieht sich ins Wirtshaus zurück: „devertite ad me omnes simul". Acolast klagt draußen seine Not (IV, 6), schließlich sieht er den Bauern kommen: „sed commodum a villa rusticus venit" (V. 1003), den er günstig stimmt: „sequere me ablegandus mox ad meos porcos" (V. 1030). Woher kommt der Bauer? Wir mußten Acolast bisher auf dem Platze vor dem Wirtshaus annehmen, den er seit der Vertreibung nicht verlassen hat. Von dort aus kann Acolastus ihn a villa kommen sehen, also „von außen". In diesem Falle müssen sie natürlich auch wieder nach außen abgehen. Allerdings möchte man für später V, 2 eine Andeutung des Dorfes durch das Haus des Chremes annehmen. Die Frage muß offen bleiben.

Der fünfte Akt bringt dann eine Überraschung: ein gleichzeitiges Nebeneinander von Heimat und Fremde auf der Bühne! V, 1 spielt in der Heimat

vor dem Hause (Gespräch Eubulus-Pelargus), V, 2 monologisiert Acolastus allein in der Fremde, nicht mehr am Wirtshaus, sondern offenbar auf dem Dorfe, da er von den Schweinen spricht, die er hüten muß. Hier gerade würde man ein Haus des Chremes als Hintergrund erwarten, doch ist aus dem Monolog keine Angabe zu entnehmen. V, 3 in der Heimat. Eubulus kehrt vom Hafen zurück und geht zum Bericht in Pelargus' Haus: „nam me, scio, sollicitus exspectat, dum ad se redeam domum" (V. 1123). V, 4 Acolast wieder in der Fremde, noch immer im Dorf: „redeam ad patrem nudus, sceleratus, impudens?" (V. 1170). V, 5 bringt dann das Ineinanderlaufen: zunächst beide Freunde daheim im Gespräch aus dem Hause kommend, gleichzeitig klagt Acolast in der Fremde. Über 30 Verse lang (1193—1228) reden Vater und Eubulus einerseits, Acolast anderseits, ohne voneinander Notiz zu nehmen. Von einem zufälligen Nichtsehen, wie das oft begegnete, kann hier nicht die Rede sein. Acolast ist noch in der Fremde: „Euge surgam et patris regiam mei recta petam contemptis sordibus; id agam" (V. 1211) ... „quo molior iter? Ad patremne? Maximum profecto facinus audeo. Nolo. Volo." (V. 1222). Der Weg in die Heimat wird nun sogleich als ausgeführt angenommen. Der Vater sieht plötzlich den Sohn in der Ferne: „quem prospicio procul?" (V. 1232), darauf auch Acolastus den Vater: „sed patrem video" (V. 1234). Und nun ist Acolast daheim. Der Schluß vollzieht sich ohne das Nachspiel eines älteren Sohnes, mit der Aufforderung des Vaters: „age, age, intro epulatum concedamus" (V. 1266) endet die Handlung.

Es haben sich drei „Häuser" als unbedingt notwendig erwiesen, das des Vaters, des Philautus und das Wirtshaus in der Fremde. Wahrscheinlich, wenn auch nicht mit aller Sicherheit zu erweisen, haben auch Eubulus, Lais und Chremes ihr „Haus" gehabt.

Am überraschendsten in dieser Analyse war zweifellos das gleichzeitige Nebeneinander von Heimat und Fremde in der Heimkehrszene. Aber es ist natürlich unmöglich, daraus zu schließen, das Stück sei für eine Simultanbühne gedacht, die die verschiedenen Schauplätze von vornherein gleichzeitig darstellte und so ein schnelles Überspringen der Handlung ermöglichte und schließlich sogar eine Gleichzeitigkeit der verschiedenen Handlungen und ihr Ineinanderlaufen gestattete. Die Simultanbühne in ihrem Standortprinzip versammelt von vornherein alle Spieler auf der Bühne, sie kennt kein hinter der Bühne[16]). Der Acolast aber ist im ganzen auf ein Auftrittssystem angelegt; die „verdeckte Handlung" spielt eine große Rolle. Vom großen Gelage und der Spielszene wird nur berichtet. Das sind, wie schon gesagt[17]), die deutlichsten Anzeichen einer anderen Bühnenform. Nicht moralische Bedenken können hier vorliegen, sondern nur der Zwang einer Bühne,

die keinen Innenraum duldet. Die Vermeidung des Innenraums aber rückt diese Acolastusbühne in die Nähe der Terenzbühne, mit deren Technik der Szenenführung vieles im „Acolast" übereinstimmt. Ganz abgesehen von der literarischen Beeinflussung durch die Palliata[18]), die ja nicht ebenso eine bühnliche Beeinflussung im Gefolge haben muß[19]), finden wir hier die gleiche Art, die Personen auftreten zu lassen; die Monologe von zwei Personen gleichzeitig, die sich noch nicht gesehen haben und sich dann plötzlich erblicken (Pelargus-Eubulus); die Art, eine Handlung, die folgerichtig drinnen weitergehen müßte, an der gleichen Stelle draußen fortspielen zu lassen, weil der Gewünschte „zufällig" herauskommt (I,3), das Anklopfen und darauf folgende Heraustreten des Hausherrn (II,5), das alles[20]) sind Erfordernisse, die aus den Bedingungen der Palliatabühne sich ergeben. Sehen wir von der Heimkehrszene zunächst ab, so ist es nur der Ortswechsel, der die Acolastusbühne von der Terenzbühne trennt.

Köster glaubt aus der Tatsache des Ortswechsels bei Gnapheus und der Ortseinheit bei Macropedius folgenden Schluß ziehen zu dürfen: „Solche grundsätzliche Verschiedenheit zweier zeitlich, räumlich und stofflich eng benachbarter Dramen . . . ist einzig daraus abzuleiten, daß die beiden Dramatiker gewohnheitsmäßig in zweierlei verschiedenen Bühnenformen dachten, Macropedius in der Form der in Italien wiedererweckten Terenzbühne, Gnapheus in der Bühnenform des heimischen „Kluchtspels"[21]). Leider gibt Köster keine näheren Belege; und das wäre nötig gewesen, weil der Ausdruck „Bühnenform des heimischen Kluchtspels" durchaus nicht eindeutig ist. Schon literarisch sind die Bezeichnungen „Sotternie", „Esbatement", „Kluchtspel" von den Verfassern sehr wenig einheitlich gebraucht, sie bezeichnen alle das weltliche Possenspiel, teils als Nachspiel zu den großen ernsten Spielen, teils als selbstständige und daher ausgedehntere Stücke. Viele dieser einfachen fastnachtsspielmäßigen Possen benötigten gewiß nur die aus Bildern bekannte Jahrmarktsbühne[22]) mit einem an drei Seiten freien Podium und einer neutralen Zeltwand mit Eingangsschlitzen als Hintergrund. Diese Bühne ist im Grunde ortslos und nur durch das Wort oder ein paar vorgeschobene Requisiten wie Tisch, Stuhl oder dergleichen wird eine Orts-

vorstellung hervorgerufen. Für den Acolast mit der offenbaren Vermeidung eines Innenraums und der Verlegung wichtiger Handlungen hinter die Bühne, weil diese Vorgänge auf einer „Straße" nicht möglich sind, kommt sie nicht in Frage.

Possenspiele wurden aber auch, sei es als Nachspiele, sei es als selbständige Handlung, auf den Festspielbühnen vorgeführt, deren Aussehen aus Abbildungen der Bühnen für die Genter (1539) und Antwerpener (1561) Landjuweele ersichtlich ist. Diese als Rederijkerbühne bekannte Bühnenform hat offenbar Köster im Auge gehabt, denn sein Schüler Lachmann[23]), der die Gegenüberstellung Kösters im gleichen Sinne aufnimmt, verweist für den Acolast auf diese Abbildungen[24]) und fügt als Charakteristika dieser Bühne die Vermeidung des Innenraums und die Benutzung einer Oberbühne hinzu[25]).

Für die wichtige Frage der Beeinflussung eines humanistischen Dramas durch eine volkstümliche Bühnenform, damit für die Wirkung der Bühnenform auf das Drama überhaupt, ist die Entscheidung von Bedeutung, so daß es lohnt, ihr nachzugehen. Da bisher eine gründliche Untersuchung über die Rederijkerbühne nicht vorliegt, müssen wir, so weit es der Rahmen dieser Arbeit gestattet, nach den Abbildungen und Texten selbst ein Bild zu entwerfen versuchen.

Die beiden Abbildungen der Rederijkerbühne sind oft reproduziert und bekannt. Beide Bühnen, obwohl in Einzelheiten verschieden, zeigen doch den gleichen Grundtyp: Auf einem an drei Seiten freien Podium befinden sich als Hintergrund zwei Stockwerke mit Türöffnungen. Das untere hat bei der Antwerpener Bühne drei Eingänge, deren mittlerer beträchtlich größer und durch einen Vorhang verdeckt ist, bei der Genter fünf, von denen die drei mittleren kleiner als die beiden seitlichen sind. Das obere Stockwerk zeigt in Antwerpen ebenfalls drei Öffnungen, deren mittlere wiederum größer ist als die beiden seitlichen. In Gent wird der mittlere Teil des oberen Stockwerks durch einen Balkon eingenommen, von dem aus jedenfalls mindestens ein Eingang nach hinten führt. Die Seitentürme zeigen oben zwei Öffnungen.

Von den Texten geben uns für unseren Vergleich am wenigsten Anhaltspunkte die großen Sinnspiele, weil in ihnen Auftrittsorte und Schauplätze wenig reale Bedeutung haben.

Wir wählen statt dessen ein Esbatement, um an ihm die Eigenheiten der Rederijkerbühne zu erläutern — vielleicht hat Köster aus dem gleichen Grunde den Ausdruck „Bühnenform des heimischen Kluchtspels" gewählt —, und zwar ein Possenspiel aus dem Jahre 1504, das Esbatement van den Schuyfmann[26]), welches im Wettbewerb zu Löwen den höchsten Preis gewann und alle Merkmale der Rederijkerbühne glücklich vereinigt.

Die Bühne des Stücks entspricht, vor allem, wenn noch die zu erörternden Einzelheiten in Betracht gezogen werden, dem Bilde der Antwerpener Bühne; sie benötigt drei Häuser, das einer alten Frau, eines Pastors und ein Wohnhaus, in dem eine gerade gestorbene reiche Frau aufgebahrt liegt. Diese Häuser nun sind keineswegs an ein und derselben Straße liegend gedacht, sondern jedes an einer anderen.

Zwei bettelnde Schelme werden von einer alten Frau, an deren „dorphuis" sie geklopft haben, zu dem Trauerhause „ginder over" geschickt. Statt daß die Fortgeschickten nun aber vor eines der weiteren Häuser treten, eilen sie spornstreichs von der Bühne ab „loopt darwaerts schuyfman" (V. 100), die alte Frau hält einen kurzen Monolog und geht in ihr Haus.

Auf der leeren Bühne erscheinen dann vor ihrem Hause Sohn und Tochter der verstorbenen reichen Frau, die nach ein paar Trauertönen ihre unverhohlene Freude über die Erbschaft erkennen lassen. Sie gehen dann wieder hinein. Jetzt erst erscheinen in vollem Laufe wieder die beiden Schelme „loopt, Lepaert, loopt" (V. 173); „waer is dlijckhuis?" (V. 207); „ick hebt gesien" (V. 208). Nun stehen sie vor dem Hause, zu dem sie von der Frau geschickt wurden und rufen ihren Bettelspruch. Während des Zwischenspiels (Monolog der alten Frau und Gespräch Sohn — Tochter) hat sich also der Schauplatz geändert, denn das Ablaufen und Wiederauftreten der Schelme besagt ja, daß der zweite von jenem ersten entfernt zu denken ist. Dem Zuschauer wird durch eine fingierte Handlung (den Lauf der Schelme hinter der Bühne) der Ortswechsel deutlich gemacht, während die Bühne selbst sich nicht verändert hat; vielmehr haben die auftretenden Erben der reichen Frau einen neuen Schauplatz mitgebracht, der dann durch die fingierte Handlung als von jenem entfernt verdeutlicht wird. Während der ersten Szene bedeutet der Eingang in das Haus der reichen Frau nur irgendein Haus der Dorfstraße, an der das dorphuis lag, jetzt verliert umgekehrt das dorphuis seine Bedeutung und stellt irgendein Haus der neuen Straße dar. Wir sprechen von einem fingierten Ortswechsel, der durch Bedeutungswandel des Schauplatzes ohne wirkliche Veränderung und eine fingierte Handlung erreicht wird.

Noch offenbarer wiederholt sich dieser fingierte Ortswechsel bei einer späteren Gelegenheit. Die beiden Schelme, unbefriedigt über das Bettelbrot, das man ihnen aus dem Trauerhause gereicht hat, vollziehen die Rache. Sie haben durchs Schlüsselloch erspäht, daß drinnen die Bahre steht und die Kinder, die wachen sollten, eingeschlafen sind. Einer steigt durch ein Fenster hinein, und nun holen sie die Leiche heraus, setzen sie auf ein Fohlen, das

der andere inzwischen geholt hat, und binden das Fohlen an den Ring der Haustüre[27]. Sie verstecken sich, um den Erfolg abzuwarten. Natürlich erscheint sogleich der Sohn im Fenster und die Tochter in der Türe; in höchster Verwirrung laufen sie zum Pastor ab, „lopen wij geringe om den prochian" (V. 419). Hier wieder tritt der fingierte Wechsel ein. Beide verschwinden von der Bühne und erst V. 457 betreten sie sie wieder. „Ock ick heb mijns heeren huis gesien, laet ons cloppen." Die Pause wurde ausgefüllt durch die Schelme, die nun in aller Ruhe das aus dem Hause holen können, was man ihnen vorher versagte.

Die Fiktion wird auch weiter und in sehr bezeichnender Weise aufrechterhalten. V. 456 haben sich die Schelme versteckt, „dus laet ons hier ergens heijmelijck vlien en hooren, watter sal aff geschien". Es ist aber doch das Fohlen mit der Leiche draußen stehen geblieben! V. 457 gehen Sohn und Tochter vor das Pfarrhaus, erzählen den Vorfall und bewegen den Pastor, mit ihnen zu gehen, um den Teufel, der doch offenbar den Streich gespielt hat, zu bannen. Wiederum gehen die Personen jetzt erst von der Bühne ab, als ob kein Fohlen vor dem Eingang stände, der bisher das Haus der reichen Frau vorstellte! Sogleich aber nach ihrem Abgang vollzieht sich wieder der Wechsel. Die Schelme stehen vor dem Lijckhuis und sehen aus der Ferne den Pastor mit Begleitung kommen: „ghans honderden, siet onsen domine commen" (V. 496). V. 507 erscheinen Pastor, Sohn und Tochter wieder und sind nun vor dem Lijckhuis. Die Posse wird noch weiter geführt, indem sich die Schelme bereit erklären, das Tier mit der Leiche zum Friedhof zu führen, nachdem der Pastor nichts ausrichten konnte. Sie erhalten obendrein dafür ein großes Geldgeschenk.

Die Art der Szenenführung weist unverkennbare Ähnlichkeit mit der des Acolast auf. Zwar lassen sich die Verknüpfungen entfernter Orte nicht so offenbar verfolgen wie im Beispiel des Schuyfmanns, weil im Acolast Heimat und Fremde eben bis zur Heimkehr keine Verbindung aufweisen. Aber in einem Falle ist doch der fingierte Ortswechsel im Acolast klar belegt: II,3 treffen Pantolabus und Pamphagus auf einer nicht näher bezeichneten Stelle mit Acolast zusammen. Pantolabus und Acolast gehen ab, um zum Wirtshaus zu gehen; inzwischen hält — als Zwischenszene — Pamphagus den Freudenmonolog, währenddessen also der Zuschauer sich den Weg der beiden Abgegangenen zum Wirtshaus vorstellen muß. Als diese II,5 wieder auftreten, sind sie dicht vor dem Wirtshaus. Wir haben also den Zwischenmonolog einer zurückbleibenden Gestalt, die fingierte Handlung (den Gang) hinter der Bühne. Mit dem Wiederauftreten hat die Bühne ihre neue Bedeutung: vor dem Wirtshause, erhalten. Selbst für die Verknüpfung entfernter Orte in der Heimkehrszene finden sich Parallelen auf der

Rederijkerbühne, freilich aus späterer Zeit. Im „Speel van 't Coren" 1568[28]) begegnet eine ganz ähnliche Situation: vom Gefängnis der Coren begeben sich zwei Männer zu Reden; V. 755 „laet ons sonder vermijen vorderen die reijs . . . maer isset noch verde? — Neen, hier isset te doen. Nu, laet ons rinckelen! Clopt vrij overluijt." Es steht also das Haus des Reden in der Reihe der Häuser, die an anderer Stelle gedacht sind, die Entfernung wird dem Zuschauer nur durch das Wort übermittelt. Im Spel van den hl. Sacramente[29]) findet sich ein analoger Vorgang.

Derartige Verknüpfungen sind natürlich Reste einer Simultanbühnenauffassung. Die Rederijkerbühne, deren Wurzeln wenigstens zu einem Teil in der geistlichen Mysterienbühne, vielleicht französischer Prägung, zu liegen scheinen, hat so dem Simultanprinzip nicht ganz fremd gegenübergestanden. Ehe aber nicht eine Untersuchung über die Rederijkerbühne, ihren Inszenierungsstil und ihre Herkunft vorliegt, kann darauf nur andeutend verwiesen werden. Gnapheus kann seine Verknüpfung von Heimat und Fremde ähnlichen auf der Rederijkerbühne üblichen Ortsverknüpfungen entnommen haben — was jedenfalls wahrscheinlich ist, wenn er die Art des Ortswechsels von der Rederijkerbühne übernahm. Es können aber auch Erinnerungen an Aufführungen auf echten Simultanbühnen oder an solche auf der Fastnachtsspielbühne, die auf höherer Stufe das Simultanprinzip ebenfalls verwendet, maßgebend gewesen sein.

Für unsere Fragestellung ergibt sich bisher: in der Tat ist auf der Rederijkerbühne der Ortswechsel in der Form des fingierten Wechsels oder einfachen Bedeutungswandels ein wesentliches Charakteristikum des Typs. Beispiele ließen sich beliebig vermehren, es sei nur auf ähnliche Fälle im „Spel van den Katmaecker"[30]) im Spegel der Minnen[31]) des Colijn van Rijssele und den vielfachen Wechsel im Spiel von St. Trudo[32]) verwiesen. Genügt aber diese Analogie, um daraus den Schluß zu ziehen, Gnapheus habe bei dem Entwurf seines Acolast die Rederijkerbühne „gewohnheitsmäßig" vor Augen gehabt? Es erscheint notwendig, einmal die Rederijkerbühne nach weiteren Eigentümlichkeiten zu untersuchen, ferner den Problemen der Ortseinheit und des Orstwechsels auf der Bühne in der Praxis der Humanisten nachzugehen.

Wir kehren zur Verfolgung der ersten Aufgabe zum „Spel van den Schuyfmann“ zurück, um an ihm die weiteren Eigentümlichkeiten der Bühne festzustellen. Die beiden Schelme haben, nachdem der eine durch ein Fenster ins Haus gelangt ist und die Tür von innen geöffnet hat, ihren ruchlosen Racheplan ausgeführt. Sohn und Tochter sind voll Entsetzen zum Pastor gelaufen, die Bühne, das Haus der reichen Frau, ist für die beiden Schelme frei. Mit dem Rufe „ja, ja, en wij gaen loppen om de spijse“ stürzen sie hinein. Nun tritt das Überraschende ein: die beiden verschwinden nach ihrem Eintritt in das Haus nicht, sondern der Zuschauer sieht und hört, wie sie sich gütlich tun.

„Hier is de cant met den broije;
Tuert baes, wat hier all te eten is:
Gesoijen, gebraijen, goet vleesch gesmockt.“

Daß sie sich während dieser Szene im Hause befinden, darüber kann kein Zweifel sein. Aber es bestände ja noch die Möglichkeit, daß der Zuschauer sie zwar höre, aber nicht sehe, wie das auch auf der Terenzbühne gelegentlich vorkommt. Aber da sind es kurze Ausrufe oder es tritt gleich darauf der Betreffende aus dem Hause. Hier ist es eine ganze Szene von 30 Versen, für die sich die Wahrscheinlichkeit, sie sei hinter der Szene gesprochen, stark verringert. Da eine direkte Anweisung nicht gegeben ist, läßt sich natürlich nur von der größeren Wahrscheinlichkeit sprechen. Aber wenn irgendwo, so besteht hier das Recht, analoge Fälle als Beweise heranzuziehen.

Im Spiel von St. Trudo[33]) heißt es: „Die inghel, tot den biscop sittende aen een tafele by vel boecken om studeren“, also ein Innenraum. Weiter wird ein Kircheninneres mit einem Altar dargestellt[34]). Hiernach folgt eine Pause, und danach wird wieder[35]) „baalberith, sittende in eenen settel haltende vor em staende eenen lessenaer“ enthüllt, d. h. es ist in der Pause ein wirklicher Ortswechsel durch Veränderung der Requisiten vorgenommen worden. Der Vorhang („gordyne“), der diesen Wechsel und die Enthüllung des gestellten Bildes ermöglicht, wird oft genug erwähnt: „die gordyn van den wercke toe“[36]) usw. Beispiele dieser Art lassen sich beliebig vermehren. Im Trudo wird diese enthüllbare Hinterbühne oft gebraucht, im Sinnspiel „S werelds Bestaan“[37]) wird eine Kreuzigungsgruppe enthüllt. In Everaerts Esbatement 't van Wesen[38]) (1512), ebenso in dessen Esbatement van de Vigilie (1526)[39]) werden jeweils eine Straße und ein Innenraum gebraucht.

Die Antwerpener Bühne bot für solche Szenen Gelegenheit in der großen mittleren Öffnung. Dort sind Innenräume sowie schwierigere Landschaftsbilder bequem aufzubauen und zu enthüllen. Wie die Genter Bühne (1539) solche Innenräume ermöglichte, ob in den breiteren Torbogen links und rechts oder unter dem Balkon, das müßte eine Untersuchung jener noch nicht im Neudruck vorliegenden Stücke der Genter Sammlung zeigen.

Die Möglichkeit, auf die Benutzung dieses Innenraums zu verzichten, bestand natürlich durchaus. Dann spielten eben

alle Vorgänge auf der Straße. So wird im Batement van den Katmaeker[40]) kein Innenraum benötigt. Auch das Spel van 'tCoren[41]) scheint ohne ihn auszukommen. Solchen Stücken gleicht natürlich der Acolast sehr stark. Jedenfalls aber muß betont werden, daß die Rederijkerbühne sehr wohl die Möglichkeit hatte, Szenen im Innern eines Hauses spielen zu lassen, und Lachmanns Angabe[42]): „dagegen konnte man auf dieser Bühne, vor der Vorderfront eines Hauses also, niemals eine Szene im Zimmer spielen lassen", muß unbedingt berichtigt werden.

Die Rederijkerbühne hat noch eine Möglichkeit gehabt, die der „Acolast" nicht ausnutzt: sie hatte eine Oberbühne, auf der als Zwischenspiele lebende Bilder dargestellt wurden (Vertooningen), die aber auch in die Handlung einbezogen werden konnte. Unser Musterbeispiel bietet auch hierfür einen Beleg:

Als die Schelme vor der verschlossenen Haustüre stehen und nach einer Gelegenheit suchen, ins Haus zu kommen, entdecken sie das offenstehende Fenster. „Dat moeten wij inne. Ick salder na climmen, geeff mijn den voet! En dan sal ick de deure open doen." Er klettert also mit Hilfe des Genossen in das erhöhte Fenster und öffnet dann die Türe von innen: „de stadt is gewonnen, tis al behouwen reijsse; dlijck staet hier, kompt inne, wilt vreucht hantieren". Damit erscheint er von innen aus der geöffneten Türe. Als nach der Schandtat auf das Klopfen an der Türe der Sohn erscheint, schaut er zuerst aus diesem Fenster: „ghelooffdij, spreekt, oft het sal u vertrieten, ick sal u van bowen met stenen begieten". Für beide Fälle kommt nur das auf beiden Abbildungen vorhandene obere Stockwerk in Frage. Damit ist zugleich der letzte Beweis erbracht, daß das Esbatement van den Schuyfmann in allem den Möglichkeiten der Antwerpener Bühne entspricht.

Auch diese Oberbühne ist auf der Rederijkerbühne mannigfach gebraucht. Sie diente neben der Darstellung der Vertooningen vor allem als Platz der Himmlischen[43]), ohne aber für sie allein gebraucht zu sein. Im Spel van den Katmaeker findet die nächtliche Unterhaltung zwischen der Hebamme und dem vor dem Hause stehenden Heijn durch das Fenster statt: „Hier mee sluijt ick mijn vinsterken vast" ruft sie, nachdem sie den Betrunkenen fortgeschickt[44]).

Wenn Lachmann versucht, den Gebrauch der Oberbühne für eine spätere Ausgabe des Acolast wahrscheinlich zu machen[45]), so kann das leicht widerlegt werden.

Gnapheus hat in der Antwerpener Ausgabe von 1555[46]) in dem großen Monolog des Acolast nach der Beraubung (IV,6) einen kleinen possenhaften Einschub gemacht, indem er den

Acolast von Syrus mit einer übelriechenden Flüssigkeit übergießen läßt; Syrus ruft, nachdem Acolast seinen Klagemonolog begonnen hat:

„non taces? habe hoc tibi“ und Acolast klagt über die Schmach:

„Deum fidem! quae haec est injuria?
An non sat erat, me miserum vestibus exui,
Pulsari, atque indigne exturbari ex aedibus,
Olente ni lotio insuper perfunderer?“

Auf diese Stelle hat Creizenach[47]) in einer Anmerkung aufmerksam gemacht. Ob Creizenach, der das „insuper“ des lateinischen Textes mit „von oben“ übersetzt, dabei an eine Oberbühne gedacht hat, oder nur im Sinne „von oben auf den Kopf“, ist nicht festzustellen. Lachmann jedenfalls, dem das Königsberger Exemplar nicht zugänglich war, glaubt darin einen Beweis für die Benutzung einer Oberbühne, von der aus Syrus den unten stehenden Acolast übergießt, sehen zu dürfen. „Insuper“ kann nun zwar „von oben“ heißen[48]), dem Sinne dieses Textes nach ist aber nur das übliche „obendrein“ möglich. Die steigernde Aufzählung vom „vestibus exui“, pulsari“, „indigne exturbari ex aedibus“ zum „lotio insuper perfundere“ läßt gar keine andere Deutung zu. Damit fällt der Erweis der Oberbühne für den Acolast.

Von den im Laufe der Betrachtung über die Rederijkerbühne festgestellten Eigentümlichkeiten dieser Bühne hat der Acolast nur das Merkmal des Bedeutungswandels, des Spielens an verschiedenen Orten ohne wahre Veränderung der Bühne, mit den für diese Bühne bestimmten Stücken gemeinsam. Innenraum und Oberbühne werden im Acolast nicht gebraucht.

Ehe ein endgültiges Urteil abgegeben werden kann, ob wir aus der Übereinstimmung in einem Merkmal Schlüsse ziehen dürfen, haben wir zunächst zu fragen, wie die Humanisten der Frühzeit, vor Gnapheus, dem Problem des Ortswechsels gegenüberstanden.

Aufschlußreich ist bereits eine genaue Betrachtung der Abbildungen zum Lyoner[49]) und Venediger Terenz. Auf den Bildern zu den „Adelphi“ ist regelmäßig das Haus des Demea, der auf dem Lande wohnt (I,1 „ille contra haec omnia ruri agire vitam“) neben das seines Bruders Micio gesetzt, dessen Haus wie die

übrigen auch, in der Stadt gedacht ist. Freilich scheinen Überschriften und Reihenfolge der Häuser gerade in diesen Abbildungen zunächst nicht auf Bühnenwirklichkeit berechnet. Bei einer Aufführung konnte es kaum übersehen werden, daß das Haus des Micio neben dem der Sostrata liegen muß, weil ja V,7 die trennende Mauer eingerissen wird, damit die Braut nicht über die Straße zu gehen braucht. Zumindest muß hier eine Verwirrung der Überschriften angenommen werden, wie ja auch im Eunuchus öfter die Häuser der Tais und Lais vertauscht sind. Wie weit aber kann man überhaupt diese Bilder als bühnengetreu bezeichnen? Es erübrigt hier die Frage in aller Breite aufzurollen. Max Herrmann hat darüber in seinen „Forschungen" genügend gehandelt. Badius, den wir wohl als geistigen Urheber der Ausgabe und der Abbildungen ansehen dürfen, ist natürlich mit dem Texte und der Handlung gut vertraut gewesen. In den Bildern zeigt sich diese Vertrautheit in der richtigen Auslegung des „istaec" (Andria I,1) als Brennholz[50]), und in der richtigen Eintragung des Hauses des Nachbars Phania (Heaut), den Chremes I,1 zu Tische holen will und der gar nicht auftritt, auch im Personenverzeichnis oder einer Szenenüberschrift nicht genannt ist. Bei solcher Vertrautheit konnte es aber doch auch nicht entgehen, daß in den „Adelphi" das Haus des Demea völlig überflüssig war, weil Demea entweder „von außen" (vom Lande oder aus anderen Straßen der Stadt) auftritt oder aus dem Hause seines Bruders kommt. Und hier ist nicht einmal der einzige Fall dieser Art. Im gleichen Stück ist das Haus des Wirtes Sannio überflüssig, weil die Entführung der Harfnerin bereits hinter der Bühne stattgefunden hat und der Auftritt des Entführers und des Wirtes „von außen" erfolgen muß. Desgleichen steht in den „Heaut." überflüssigerweise ein Haus der Bachis in der Reihe der Häuser auf dem Dorfe. Wer mit dem Texte vertraut war, konnte auf solche Anordnung nicht kommen. Eine etwaige Annahme, daß gerade diese Fehler durch den mit den Texten vielleicht weniger vertrauten Bildkünstler hervorgerufen und der Korrektur des Badius entgangen seien, hat wenig für sich, weil aus den oben genannten Beispielen der deutliche Einfluß des Badius sogar in Kleinigkeiten hervorgeht. Wie hätte er solche Fehler übersehen sollen! So bleibt doch nur das Vorbild einer Bühnenauf-

führung. Und in der Tat hat diese Annahme viel für sich: wir wissen, erst sehr allmählich setzten sich bei den Humanisten reinere Anschauungen über das Wesen der Bühne durch, teils fehlt jede Bühnenanschauung, teils durchsetzt das mittelalterliche Simultanprinzip die Vorstellungen. Wie, wenn der „Standort" des Darstellers im mittelalterlichen Spiel sich zum „Auftrittsort" des Darstellers bei den frühen Humanisten gewandelt hätte? Dann bedeutet der Eingang mit der Überschrift „Demea" nicht das „Haus" des Demea in einer bestimmten Straße, sondern den Auftrittsort in bestimmten Situationen analog dem Kommen vom „Standort". Wir haben dann nicht eindeutig den Begriff einer und derselben Straße, die Vorstellung nähert sich dem neutralen „Spielfeld" der Fastnachtsspielbühne, ein Problem „Ortswechsel" existiert naturgemäß in diesem Falle nicht.

Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme erhöht sich, wenn wir uns nun den humanistischen Nachahmungen zuwenden. Zunächst haben wir festzustellen, daß die Theoretiker erst nach der Mitte des Jahrhunderts sich mit dem Problem befassen[51]), die Zeit davor kennt nur die mehr oder weniger strenge Nachahmung nach den Textvorlagen, und die weniger strenge überwiegt. Es geht hier freilich nicht an, eine Sonderuntersuchung aller erhaltenen Dramen vor dem Acolast nach dem Gesichtspunkt des Ortswechsels durchzuführen; wenige Beispiele genügen um so eher, als die Nachwirkung der meisten dieser Nachahmungen äußerst gering ist. Erst seit 1530, und zwar unter dem Einfluß unseres „Acolast", steigert sich der Eifer für dramatische Aufführungen der Humanisten[52]). Zu den bekannteren Autoren der Frühzeit gehört Jakob Locher, für den Max Herrmann sogar eine Beteiligung an der Baseler Terenzausgabe wahrscheinlich gemacht hat[53]); trotzdem sind seine eigenen Stücke weit entfernt von einer Befolgung der Einheit. Wichtiger noch muß uns derjenige sein, den man schon damals als den Begründer der neuen Komödie gefeiert hat, Reuchlin[54]). Sein „Henno behauptet . . . seine Beliebtheit, während die anderen Dramen aus jenem Zeitraum bald vergessen wurden"[55]). Und wie steht er zum Problem der Ortseinheit? Der Henno wechselt vom Dorf zur Stadt (im Dorf zu verschiedenen Schauplätzen) und zurück zum Dorfe.

Dieser „Henno“ aber war das Stück, das am nachhaltigsten auf die Frühzeit gewirkt hat und als Muster einer klassischen Nachahmung berühmt war. Natürlich konnten die Humanisten die Ortseinheit in den Vorlagen nicht übersehen, zum Dogma aber ist diese Forderung noch nicht erhoben. Wenn Macropedius selbstgefällig die Einhaltung unterstreicht (er übertritt dafür die Forderung nach Einheit der Zeit), wenn später Crocus [56]) (1535) gegen die vielen Schauplätze wettert, so zeigt das ja zur Genüge, wie theoretisch die Forderung war. Den meisten ist sie vielleicht gar kein Problem gewesen, oder sie verzichteten resignierend, weil die Geschicklichkeit für eine so feingeschliffene Handlung mit Ortseinheit nicht reichte, oder aber, weil der Stoff nicht in diese Form zu zwingen war. Wir wissen, wie teuer Macropedius den Erfolg erkaufte. Im allgemeinen ließen sich die humanistischen Dramatiker „zunächst von den Regeln der Einheit des Ortes nicht anfechten“[57]).

Was nun den Acolast betrifft, so wollen wir nicht übersehen, daß die Verwendung des fingierten Ortswechsels, den wir auf der Rederijkerbühne schon für 1504 feststellten, und der den Humanisten der Frühzeit durchaus fremd ist, mit ziemlicher Gewißheit auf einen Einfluß dieser volkstümlichen Bühnenform schließen läßt. Aber darf man daraus allein folgern, Gnapheus habe gewohnheitsmäßig in dieser Bühnenform gedacht? Keinesfalls läßt es sich verkennen, daß die Vermeidung des Innenraums in seinem Stück, durch die ganz offenbar eine Leere entsteht, nur auf das terenzianische Vorbild zurückzuführen ist. Welcher Rederijkerdichter hätte sich die Darstellung des Gastmahls auf der enthüllbaren Hinterbühne wohl entgehen lassen? Der Humanist Gnapheus kannte die Forderung, die man als erste den lateinischen Vorbildern entnommen und konsequent durchgeführt hat, daß die Handlung nur auf der Straße spielen dürfte. Wenn er dieser Forderung zuliebe seiner Handlung Zwang antat, sich mit langweiligen Dienstbotenberichten begnügt, wo die Handlung die lebendige Vorführung der Gastereien im Hause verlangt hätte, so wiegt das schwerer als die Verwendung des Ortswechsels, da für die Humanisten die Forderung nach Ortseinheit noch nicht Autorität war. Der „Acolast“ konnte zwar auf einer Rederijkerbühne ohne Änderung gespielt werden, aber er ist schwerlich für sie gedacht.

Wir fassen zusammen: Bei den Humanisten der Frühzeit hat das Problem des Ortswechsels, auch so weit sie sich als echte Terenzianer fühlten, noch kaum eine Rolle gespielt. Es liegen aber Gründe vor, daß Gnapheus sich in seinem Acolast der Technik des Ortswechsels bediente, die er von der Rederijkerbühne her kannte (fingierter Ortswechsel). Seine Bühnenanschauung jedoch war von den damals schon geltenden humanistischen Forderungen bestimmt. Auf die Entscheidung der Bühnenform übertragen, heißt das: Gnapheus hatte die Terenzbühne vor Augen, die im strengen Sinne den Ortswechsel nicht gestattet. Er erweitert deren Möglichkeiten durch Einführung des Ortswechsels; dieser erfolgt nur in der Form des Bedeutungswandels und des fingierten Wechsels. Die Bühne ist jeweils ganz oder teilweise ohne nähere Bedeutung. Die einzelnen Eingänge erhalten ihre Bestimmung nach dem Auftreten der Personen. Wir nennen diesen Typ die „erweiterte Terenzbühne“[58]), die nun in der Folgezeit durch die überragende Wirkung des Acolast eine bedeutende Rolle spielen wird. Im äußeren Bau entsprach dieser Typ dem der Terenzbühne im engeren Sinne. Der Unterschied liegt in der inneren Wandelbarkeit dieser Bühne.

INHALT DES BUCHES

Vorwort

Verzeichnis der behandelten Texte

Verzeichnis der meist benutzten Schriften

Einleitung: Die dramatischen Bearbeitungen der Parabel vom Verlorenen Sohn bis 1627

1. Kapitel: Zur Dramaturgie des Stoffes

2. Kapitel: Die Bühnenformen

I. Die echte Simultanbühne

II. Terenzbühne im engeren Sinne

III. Erweiterte Terenzbühne

IV. Die volkstümlichen Bühnenformen

V. Die deutsche Schulbühne bis 1619

VI. Bühnenform der Englischen Komödianten

VII. Die kubische Simultanbühne

Zusammenfassung

Anmerkungen

Personen- und Ortsregister

Lebenslauf

Am 25. Dezember 1903 wurde ich, Adolf Schweckendiek, zu Aerzen in Hannover geboren als Sohn des (inzwischen verstorbenen) Landwirts Hermann Schweckendiek und seiner Frau Frieda, geb. Rehse. Ich besuchte drei Jahre lang die dortige Volksschule und siedelte dann nach Marburg über, um die höhere Schule zu absolvieren. Ostern 1923 bestand ich am Realgymnasium Marburg das Abiturientenexamen.

Ein Semester gehörte ich darauf der medizinischen Fakultät an; im Winter 1923 ging ich zur philosophischen Fakultät über. Ich studierte in Marburg und Würzburg, und zwar Deutsch, Geschichte, Erdkunde und Kunstgeschichte. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Elster, Helm, Wrede, Pongs, Wagner, F. Budde; Häpke, Stengel; Schultze-Jena, Ubbelohde-Doering; Hamann, Horst (in Marburg); von Kralik, F. R. Schroeder, Havers; Kaerst, Chroust; Sapper; Knapp (in Würzburg).

Allen meinen Lehrern sage ich Dank; insbesondere Herrn Geheimrat Professor Dr. Elster!